DIE ITALIENISCHEN BRONZESTATUETTEN DER RENAISSANCE

VON
WILHELM BODE

VERLAG VON BRUNO CASSIRER
BERLIN

E.R.W. 1907

VORWORT

In der vorliegenden Publikation hat sich der Herausgeber zum Ziel gesetzt, den Bestand an künstlerisch wertvollen Bronzestatuetten und Geräten der italienischen Renaissance möglichst vollständig zur Anschauung zu bringen und diese wenig bekannten köstlichen kleinen Bildwerke, die weit zerstreut sind über Museen und Privatsammlungen, dem allgemeinen Genufs und dem Studium dadurch näher zu bringen. Nachdem Vorarbeiten über unser Thema mit Ausnahme von kurzen Aufsätzen des Unterzeichneten über einzelne Künstler noch fast ganz fehlen und Urkunden oder alte Ueberlieferungen zur Bestimmung der Künstler, der sich auch sonst grofse Schwierigkeiten entgegenstellen, nur spärlich vorhanden sind, lag es nahe, das reiche Material nach dem Orte der Aufbewahrung dieser Kleinbronzen oder nach ihren Darstellungen zusammenzustellen. Damit wäre aber die Arbeit einer Ordnung nach Schulen und Meistern, die doch einmal gemacht werden mufs, wieder der Willkür jedes Einzelnen überlassen geblieben. Ich habe mich daher hier zu dem schwierigen Versuch der Gruppierung nach Schulen und Künstlern entschlossen. Wenn dabei auch manche Stücke unbestimmt bleiben mufsten und zahlreiche Bestimmungen nur hypothetisch ausgesprochen werden konnten, so glaube ich doch das Werk mancher, namentlich der hervorragendsten Künstler: eines Donatello, Bertoldo, Pollaiuolo, Bellano, Riccio, Francesco da Sant' Agata und anderer mehr, nach den erhaltenen Stücken, die uns jetzt wohl zum gröfsten Teil bekannt sind, annähernd richtig zusammengestellt und charakterisiert zu haben. Auch hoffe ich für manche noch nicht gesicherten Bronzen Anhaltspunkte gegeben zu haben, mit deren Hilfe später durch einen gelegentlichen glücklichen Fund, durch Urkunden oder bezeichnete Stücke, die Feststellung des Künstlers ermöglicht werden wird.

Die Aufnahme sämtlicher in Betracht kommenden Stücke war nur möglich durch das Entgegenkommen der Vorstände der öffentlichen Sammlungen und der zahlreichen Besitzer der Bronzen, denen ich meinen Dank dafür hier wiederhole. Insbesondere bin ich Herrn Murray Marks, durch dessen Hand so manches schöne Stück gegangen ist, für seine Beihilfe, namentlich in England, und Gustave Dreyfus für freundliche Nachweisung wertvoller Bronzen in Pariser Privatbesitz verpflichtet.

Berlin, im Dezember 1906. W. BODE.

EINLEITUNG

Der Bronzegufs und die ausgiebige Verwendung desselben für künstlerische Zwecke ist nach den Zeiten des klassischen Altertums erst wieder eine Errungenschaft der Renaissance. Italien hat wie für monumentale Plastik so auch für die Kleinplastik die Bronze seit dem fünfzehnten Jahrhundert als das edelste Material allen anderen vorgezogen. Manche der gröfsten Meister haben mit Vorliebe auch Kleinbronzen geschaffen, und diese waren bei den italienischen Sammlern fast so gesucht wie die antiken Bronzestatuetten, mit denen sie wetteiferten und denen sie häufig nachgebildet waren. Dieser Beliebtheit haben sie sich seither bei den Sammlern fast in gleichem Mafse erfreut; sie gehörten in den Kunstkammern des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts zu den gesuchtesten Gegenständen und wurden im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert zur Ausstattung der Räume mit Vorliebe verwendet. Erst die neueste Zeit hat das Sammeln von Kleinbronzen, namentlich der Renaissance, systematisch begonnen und dadurch ihre Preise derart in die Höhe getrieben, dafs sie den Meisterwerken der grofsen Plastik gleichkommen und bedeutendere Stücke in kurzer Zeit aus dem Handel so gut wie verschwunden sind.

Mit der Sammellust hat das wissenschaftliche Interesse an diesen Kleinbronzen, insbesondere an den Bronzestatuetten der Renaissance nicht gleichen Schritt gehalten. Wir besitzen aus älterer Zeit nur ganz wenige, meist unbestimmte Notizen über solche Arbeiten, und die Kunstgeschichte hat sie bis vor wenigen Jahren so gut wie gar nicht berücksichtigt, obgleich gerade die bedeutendsten Sammlungen von Bronzestatuetten wie die des Museo Nazionale in Florenz, des Wiener Hofmuseums, des Victoria and Albert-Museums und andere mehr stets zugänglich waren. Und doch besitzen die kleinen Bronzefiguren verschiedene Eigenschaften, die sie für das Studium besonders interessant und wertvoll machen. Wie unter den antiken Bronzestatuetten finden sich unter denen der Renaissance, wenn auch seltener, Nachbildungen nach grofsen Statuen oder Modelle zu solchen, deren Originale verloren gegangen sind. Dann geben uns die zahlreichen darunter befindlichen Kopien nach antiken Bildwerken einen interessanten Einblick in den Bestand an solchen während des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts; sie lehren uns vor allem, welche Antiken und wie dieselben damals die italienischen Bildhauer beeinflufsten. Auch lernen wir in diesen Kleinbronzen manche Künstler kennen, die uns aus grofsen Bildwerken wenig oder gar nicht bekannt sind, lernen sie von Seiten kennen, die sie in der grofsen Plastik zu bekunden nicht Gelegenheit hatten, und in Darstellungen, die nur in der Kleinplastik vorkommen. Besonders wertvoll sind uns diese kleinen Figuren aber durch die Auskunft, die sie uns über die künstlerischen Absichten ihrer Meister geben. Wie uns die kleinen Bronzereliefs, die Bronzeplaketten, von Kompositionsart und Erzählungsweise der Renaissancekünstler ein vorteilhafteres und vollständigeres Bild geben als die grofsen Reliefs, so können wir uns über die Frage, wie die italienischen Bildhauer des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts eine Freifigur oder eine Gruppe zu gestalten suchten, aus den Bronzestatuetten eine richtigere und vollständigere Vorstellung bilden als aus den gleichzeitigen grofsen Statuen. Denn während diese im fünfzehnten und teilweise auch noch im sechzehnten Jahrhundert fast ausnahmslos noch für die Aufstellung in Nischen oder vor einer Wand berechnet waren, so dafs sie in der Hauptsache nur für die Vorderansicht gedacht waren und auch sonst vom Reliefstil noch stark beeinflufst erscheinen, sind die Bronzestatuetten ihrer grofsen Mehrzahl nach als Freifiguren zur Betrachtung von allen Seiten berechnet. Auch hatten die Künstler nur in diesen Kleinbronzen Gelegenheit, die höchste Aufgabe der Plastik, die Darstellung des nackten menschlichen Körpers, zu lösen, und haben ausgiebigen Gebrauch davon gemacht, da die grofse Plastik bis weit in

das sechzehnte Jahrhundert hinein fast ausschliefslich für die Kirchen beschäftigt war. So haben die Künstler gerade die Anforderungen, welche die Freifigur und die Gruppe stellt, in den Bronzestatuetten vielfach richtiger und in mannigfaltigerer Weise zu lösen gewufst als in der von der Architektur und den beschränkten Aufgaben abhängigen grofsen Plastik.

Die Museen haben bis vor kurzem das Sammeln von Kleinbronzen nachantiker Zeit den Privatsammlern überlassen. Was einzelne öffentliche Sammlungen schon früher davon aufzuweisen hatten, ging auf die Sammeltätigkeit fürstlicher Kunstfreunde zurück. So ist die Bronzesammlung des Museo Nazionale in Florenz, die reichste von allen, aus dem alten Mediceerbesitz und die des Museums in Modena aus den Kunstschätzen der Este entstanden; die nicht weniger bedeutende alte Ambraser-Bronzesammlung, jetzt im Wiener Hofmuseum, ist in der Hauptsache der Kunstliebe Kaiser Rudolfs II. zu verdanken, und in ähnlicher Weise sind die Sammlungen der Kleinbronzen in den Museen zu Braunschweig, Cassel, Arolsen, Dresden und Stuttgart aus dem Dekorationsbedürfnis der deutschen Fürsten im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert entstanden und bei der Gründung der öffentlichen Museen in diese übergegangen. Aus vereinzelten Bronzen in öffentlichem Besitz und aus Vermächtnissen sind die Sammlungen in den Museen zu Venedig und Mailand hervorgegangen. Das Museum, das vor etwa fünfzig Jahren mit dem Sammeln von Bronzegeräten und Bronzestatuetten voranging, war das South Kensington Museum in London. Sodann hat der Louvre seit etwa fünfundzwanzig Jahren durch ein paar ansehnliche Vermächtnisse, die Legate Thiers und Davillier, eine reiche Kollektion von Bronzestatuetten erhalten, mit der die dekorativen Bronzen des Gardemeuble vereinigt worden sind. Aus der gleichen grofsmütigen Gesinnung ihrer Besitzer sind in den neunziger Jahren die trefflichen Bronzesammlungen der Wallace-Collection in London und des Ashmolean-Museums in Oxford, die Stiftung des verdienstvollen Forschers C. Drury E. Fortnum, entstanden. Gleichzeitig ist auch der Grund zu der Sammlung italienischer Kleinbronzen im Berliner Museum gelegt worden, die heute, nachdem sie durch die J. Simon'sche Stiftung noch ansehnlich bereichert worden ist, schon neben der von Florenz und Wien die bedeutendste Kollektion dieser Art ist. So ist im Laufe von kaum mehr als einem Jahrzehnt die gute Hälfte der feineren italienischen Bronzestatuetten, die sich in Privatbesitz befanden, in die Museen übergegangen, ein Prozefs, der in den nächsten Jahren voraussichtlich raschen Fortgang nehmen wird. Noch haben namentlich London und Paris, wo sich auch vereinzelt manche gute Kleinbronzen befinden, treffliche Privatsammlungen davon aufzuweisen. Die gewählteste darunter ist in London die Sammlung von George Salting, der die von Pierpont Morgan (im Victoria and Albert-Museum aufgestellt, bis zu ihrer gelegentlichen Ueberführung nach New York) und Otto Beit ganz nahe kommen. Andere wertvolle Sammlungen in London sind die von John P. Heseltine, Sir Julius Wernher, William Newall und Mrs. John E. Taylor. In Paris ist die Sammlung von Edmond Foulc wohl die gewählteste; nächst ihr sind in den Kollektionen von Martin Leroy, Comtesse de Béarn, Gustave Dreyfus, Baron Gustave Rothschild, Madame Ed. André, M. Bischofsheim, Comte Camondo, Madame Stern, Marquis de Ganay, M. Hengel und anderer vorzügliche Kleinbronzen enthalten. Aehnliche Sammlungen besitzen in Wien Fürst Liechtenstein und die Herren G. Benda, Albert Figdor und Baron Alphonse Rothschild, in Berlin vor allem Graf F. Pourtalès, sowie Frau Oppenheim-Reichenheim, die Herren W. v. Dirksen, C. v. Hollitscher, James Simon, Ed. Simon, A. v. Beckerath, R. v. Kaufmann, O. Feist, R. Lessing, Ed. Arnhold und andere. Vereinzelte gute Bronzestatuetten finden sich in der Eremitage zu St. Petersburg (aus der Sammlung Basilewski), in der Akademie zu Kopenhagen, im Bayerischen National-Museum zu München, im Museo Nazionale zu Neapel und im Museum zu Belluno, im Ryks-Museum zu Amsterdam und anderen Sammlungen.

FLORENTINER BRONZEBILDNER DES QUATTROCENTO

DIE ÄLTERE GENERATION

DIE Tradition im Bronzegufs während des Mittelalters verdankt Italien den Byzantinern. Die ersten grofsen Bronzetüren wie die Glocken in Unteritalien und Sizilien, in Pisa und Venedig sind Arbeiten byzantinischer Künstler. Ihr figürlicher Schmuck, soweit ein solcher überhaupt vorhanden, ist von grofser Einfachheit und künstlerisch noch sehr unbelebt. So blieb es auch noch, nachdem vom zwölften Jahrhundert ab allmählich heimische Künstler dem Vorbilde der byzantinischen Lehrmeister gefolgt waren. Selbst das Trecento, das uns schon ein Meisterwerk wie die Bronzetüren Andrea Pisanos hinterlassen hat, scheute vor der Herstellung bronzener Freifiguren auch im kleinsten Mafsstab zurück. Wenn wir sehen, wie gleichzeitig die Altarvorsätze und Altaraufsätze aus Marmor oder Silber mit kleinen Figuren und Hochreliefs ganz bedeckt sind, so können wir nur dem technischen Ungeschick die Schuld daran beimessen, dafs die Bronze für die Freiplastik nicht angewendet wurde. Mit der neuen Zeit trat auch darin gründlicher Wandel ein. Gleich im Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts steht die Konkurrenz um die zweite grofse Bronzetür des Battistero zu Florenz; wenige Jahre später erfolgten die Aufträge auf die Kolossalstatuen in den Nischen von Or San Michele gleichfalls zum Teil in Bronze, und in Siena wurde als Schmuck des grofsen Taufbrunnens in der Unterkirche des Doms ebenfalls die Bronze bestimmt. Kaum zehn Jahre später werden auch schon auf Freistatuen in Bronze die ersten Aufträge erteilt. Dennoch vergehen noch Jahrzehnte, bis die ersten selbständigen kleinen Freifiguren in Bronze entstehen. Freilich sind uns einige solcher Statuetten schon aus den ersten Jahrzehnten des Quattrocento erhalten, aber sie sind nicht um ihrer selbst willen erfunden, sondern Bestandteile gröfserer Monumente oder zufällige Ausgüsse von kleinen Modellen. Diese wenigen Bronzestatuetten, die schon ihrem Charakter nach noch der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts zugewiesen werden müssen, sind sämtlich Florentiner Herkunft. Wie in Florenz die Wiege der neuen Kunst, der Renaissance, stand, so hat auch die moderne Bronzeplastik hier ihren Ursprung gehabt, hier hat sie sich durch zwei Jahrhunderte in glänzender Blüte entfaltet und von hier aus nach andern Teilen Italiens ihre Schöfslinge verbreitet, die aus dem heimischen Boden Toskanas immer wieder neue Kraft sogen. Die ältesten Bronzestatuetten, die in unseren Sammlungen sich erhalten haben, gehören den grofsen Meistern, die als Bahnbrecher die neue Zeit heraufführten: Ghiberti und Donatello. Von ersterem hat sich bis jetzt nur ein Figürchen nachweisen lassen, das nur in den stilistischen Eigentümlichkeiten seine Legitimation trägt, von letzterem besitzen wir eine gröfsere Zahl von Bronzestatuetten, die urkundlich auf ihn selbst zurückgehen oder die doch seiner Werkstatt zugeschrieben werden können.

LORENZO UND VITTORIO GHIBERTI

An den Bronzetüren Ghibertis im Battistero zu Florenz sind, namentlich an der früheren Tür, die kleinen Figuren so frei herausgearbeitet, und in der Einrahmung der Reliefs der späteren Tür sind die Einzelfiguren in Nischen im hohen Relief so ganz im Charakter von Statuetten behandelt, dafs wir schon danach erwarten sollten, der Künstler hätte der Versuchung nicht widerstehen können, auch reine Statuetten und Gruppen zu bilden. Auch sein Stil drängte ihn dazu, so sollte man meinen. Allein die Aufgaben, die damals an die Künstler gestellt wurden, waren noch ausschliefslich kirchliche, und die Gewöhnung an den Reliefstil war noch so grofs, dafs auch die Freifigur zunächst nur für die Nische gedacht wurde. Nur ein solches Figürchen ist uns erhalten, das erst vor wenigen Jahren aus dem Florentiner Kunsthandel, in dem es als deutsche Arbeit des sechzehnten Jahrhunderts galt, für das Berliner Museum gewonnen wurde. Es ist auf Tafel I in Vorder- und Rückenansicht wiedergegeben. Schon in diesen Abbildungen spricht die Arbeit so deutlich den Charakter Ghibertis, dafs es kaum noch eines besonderen Beweises für die Rückführung auf diesen Meister bedarf (Jahrbuch der K. Pr. Kunstsammlungen 1902. S. 71 ff). Die ausgeschwungene Bewegung, die hohe Gürtung des dicken Gewandes, die grofsen, tiefen Langfalten, das Aufliegen des Gewandes auf dem Boden, der Geschmack und die Schönheit in Bewegung, Anordnung und Formengebung sind ganz charakteristisch für Ghiberti, namentlich wie er uns in den Reliefs der ersten Pforte erscheint. In die Zeit der

1. Kinderkopf in Vittorio Ghibertis Einrahmung der südlichen Tür des Battistero zu Florenz.

2. Kinderkopf in Vittorio Ghibertis Einrahmung der südlichen Tür des Battistero zu Florenz.

Vollendung dieses grofsen Werkes, also um das Jahr 1425, haben wir wohl auch dieses Figürchen zu setzen. Dafür sprechen auch der Vollgufs, die schöne Naturpatina, die starke Ziselierung und Glättung, die Durcharbeitung der Extremitäten mit kleinen Meifseln, welche die Einzelheiten im Gesicht fast nur wie eingeritzt erscheinen lassen: lauter Anklänge an die Technik der letzten gotischen Zeit.

Ueber Charakter und Bestimmung der Figur kann kein Zweifel sein: sie ist eine Karyatide. Die grofse Schraube in der schwachen Basis wie die Mutterschraube in dem korbartigen Aufsatz auf dem Kopfe beweisen, dafs das Figürchen wirklich als Trägerin in einem kleinen Monumente — vielleicht zur Seite einer Tabernakeltür, an deren anderen Seite eine zweite ähnliche Figur stand, — verwendet worden ist. Es ist dies das einzige mir bekannte Beispiel einer Karyatide im fünfzehnten Jahrhundert. Dafs diese Nachahmung einer klassischen Figur uns gerade im Anfange dieser Zeit begegnet, ist von besonderem Interesse. Wie die Benutzung des schönen griechischen Fauntorsos, der sich jetzt in den Uffizien befindet, für die Gestalt des Isaak in Ghibertis Konkurrenzrelief, zeigt sie, welchen Eindruck die Antike damals selbst auf einen sonst noch so stark von der Kunst des Trecento beeinflufsten Meister machte.

Dem Lorenzo Ghiberti werden hier und dort in Sammlungen noch Bronzefigürchen zugeschrieben, jedoch ohne jeden Grund. Unter diesen Statuetten sind zwei, die wenigstens durch ihre tiefe Empfindung und den breiten Wurf den Namen eines tüchtigen Meisters verdienen: Maria und Johannes schmerzerfüllt, ursprünglich zu einer Kreuzesgruppe gehörend, im Ashmolean-Museum zu Oxford (Taf. II). In Haltung wie in Gewandung und Formenbildung sind sie grundverschieden von Ghiberti, gehören auch schon einer vorgeschritteneren Zeit des Quattrocento an; welchem Meister oder selbst welcher Schule, vermögen wir aber bisher nicht anzugeben. Nahe verwandt in der Empfindung ist die klagende Maria im Louvre, gleichfalls ursprünglich die Nebenfigur eines Kruzifixes, die aber die charakteristischen Merkmale eines dritten Künstlers aufweist (Taf. II, Mitte).

Lorenzos Sohne Vittorio Ghiberti, seinem Mitarbeiter, der die bronzenen Einrahmungen der drei Pforten des Battistero mit den köstlichen Fruchtkränzen ausführte, wird ein Kinderköpfchen in der Sammlung des Museo Nazionale zugeschrieben, von dem ein zweites, wenig abweichendes Exemplar im Museum zu Cassel sich befindet (Taf. III). Die Benennung geht wohl zurück auf den Vergleich mit den Kinderköpfen, die oben aus dem Laubwerk der Einrahmung um die Türe Andrea Pisanos hervorschauen, und den Kindergestalten, die an den Seiten angebracht sind. Die Verwandtschaft ist aber doch nur eine sehr entfernte; Vittorios Kindergestalten sind wesentlich energischer und freier, auch primitiver als diese lieblichen, aber etwas süfslichen Kinderköpfchen (vgl. Abb. 1 bis 4).

3. Kinderkopf in Vittorio Ghibertis Einrahmung der südlichen Tür des Battistero zu Florenz.

Mit Ghibertis Karyatide ist auf derselben Tafel die ganz kleine Büste eines bärtigen Alten im Berliner Museum zusammengestellt, die als Seltenheit unter diesen Vorläufern der eigentlichen Bronzefigürchen ihren Platz verdient. In Auffassung und Behandlung hat sie noch so starke gotische Traditionen, dafs ihre Entstehung im Anfang des Quattrocento nicht zweifelhaft sein kann. Aus so früher Zeit ist keine andere Büste in Bronze bekannt; die einzigen Analogien bilden die gröfseren Silberbüsten als Behälter von Reliquien am Ende des vierzehnten und Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts. Zeit und Richtung dieser kleinen Büste lassen sich durch die Verwandtschaft mit einem klassischen Florentiner Bildwerk leicht bestimmen: Brunellescos Konkurrenzrelief mit dem Opfer Isaaks zeigt im Kopfe des Abraham auffallende Aehnlichkeit mit unserer Büste, die danach, wenn sie auch für Brunellesco selbst nicht fein genug ist, doch in seine Nähe und nach Florenz gesetzt werden mufs.

DONATELLO

(* um 1386, † 13. Dezember 1466)

Erst mit Donatello gelangen wir wieder auf festen Boden. Freilich sind auch die wenigen kleinen Bronzefiguren von seiner Hand, die meist urkundlich oder durch die Beziehung zu beglaubigten Werken gesichert sind, nur als Teile von Monumenten oder als Vorbereitung für grofse Bildwerke des Künstlers entstanden — der Kunst des Meisters lag die Erfindung von Nippesfigürchen gar zu fern! —, aber gerade diese Figürchen sind doch auf die spätere Entwickelung der Bronzekleinplastik in Florenz von wesentlichem Einflufs gewesen.

Etwa gleichzeitig mit der kleinen Karyatide Ghibertis wird die halblebensgrofse Bronzefigur des Täufers, jetzt im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin, entstanden sein, die wahrscheinlich identisch ist mit der urkundlich 1423 bei Donatello für den Taufbrunnen im Dom zu Orvieto bestellten und von Michelozzo gegossenen Figur (Taf. IV, rechts). In der porträtartigen Bildung des herben Gesichts wie in der Faltengebung des dicken Mantels schliefst sie sich den Statuen am Campanile an, die in dieser Zeit entstanden. Da sie auf dem Taufbrunnen ringsum sichtbar sein sollte, ist sie als Freifigur erfunden und bietet von allen Seiten interessante Ansichten. Dafs der Künstler aber gewöhnt war, seine Figuren in Nischen zu stellen, verrät sich doch in einer gewissen Unsicherheit der Haltung und Nüchternheit der Bewegung.

4. Vittorio Ghiberti, Adam und Eva mit ihren Kindern an der südlichen Tür des Battistero zu Florenz.

Eine reiche und günstige Gelegenheit zur Entwickelung kleiner Freifiguren in Bronze wurde dem Künstler durch seine Beteiligung an dem Schmuck des Taufbrunnens in S. Giovanni zu Siena. Hier wurden Donatello von den Gestalten der Tugenden an den Ecken der Glaube und die Hoffnung und von den musizierenden und tanzenden Engeln auf dem obern Abschlufs vier Figürchen in Auftrag gegeben, die er wahrscheinlich im Jahre 1428 ablieferte. Die übrigen Statuetten, welche die beiden Turini arbeiteten, zeigen in ihrer steifen Haltung und den leeren Formen, wie wenig die Sieneser Künstler damals einer solchen Aufgabe gewachsen waren. Daneben sind die Figürchen Donatellos, auch verglichen mit seiner Johannesfigur von 1423, schon mit feinem Verständnis für ihren Platz erfunden. Namentlich bei den Engeln hat der Künstler die Drehungen im Tanz geschickt benutzt, um die Kindergestalten von jeder Seite in neuer, interessanter Form zu zeigen. Von diesen kleinen Bronzeengeln ist der eine in einer Wiederholung im Museo Nazionale zu Florenz vorhanden, ein zweiter seit einigen Jahren im Besitz des Berliner Museums (Taf. VI, 1 u. 2). Letzterer, in Bewegung und Bildung der geschickteste, war ursprünglich wohl auf dem Taufbrunnen aufgestellt oder jedenfalls dafür gearbeitet, denn es fehlt dort ein Figürchen. Aehnlich wie in der bekannten Bronzestatue des Amor im Museo Nazionale ist auch hier der dralle Kinderkörper zwar nur in den grofsen allgemeinen Formen, aber doch mit feinem Verständnis und breit und sicher gegeben, was selbst bei der starken Ziselierung wohl durch die Hand eines dritten Künstlers, fast ungeschmälert zur Geltung kommt.

Zwei andere kleine Bronzefiguren lassen sich gleichfalls mit Sicherheit Donatello zuschreiben, gehören jedoch bereits seiner spätern Zeit an. Beide sind, wie ich glaube, als Vorarbeiten für eine und dieselbe Statue, für die unfertige Marmorfigur des David im Casa Martelli zu Florenz entstanden, und zwar als Wachsmodelle, die vom Besitzer, wenn nicht schon vom Künstler selbst in Bronze ausgegossen wurden, um sie so dauerhaft zu machen. Sie sind also gleichfalls nicht von vornherein als Statuetten gedacht. Die gröfsere, bekleidete und dem Marmor schon ganz ähnliche Bronze ist im Besitz des Berliner Museums, die kleinere nackte Figur besitzt der Louvre (Taf. V, 1 u. 2). Der Marmorausführung gegenüber zeigen die Modelle sehr viel gröfsere Wucht und Sicherheit in Bildung wie in Haltung; selbst der sehr verwandten Bronzestatue im Bargello sind sie durch die kräftigen Formen überlegen. Das kleine Wachsmodell, das uns in dem Pariser Bronzeausgufs erhalten ist, ist eine vorausgehende flüchtige Aktstudie zu dem Martellischen David, die noch stärker von jenem David im Bargello abhängig ist. In der

gespreizten Beinstellung, in der ausgeschwungenen Bewegung, in dem scharfen Gegensatze der beiden Körperseiten zeigt sich bereits die gröfsere Sicherheit in der Erfassung der Freifigur als solcher, die bald darauf durch Donatellos Schüler Bertoldo noch zu stärkerem, bewufsterem Ausdruck gelangt.

Als eine eigenhändige Arbeit Donatellos erscheint mir auch eine der merkwürdigsten kleinen Bronzefiguren des Quattrocento: die nackte, geflügelte Frauengestalt mit einem Füllhorn in den Händen, das zur Aufnahme eines Lichtes bestimmt war, im Kaiser Friedrich-Museum (Taf. V, rechts). Die Muschel, auf der die Figur steht, hat innen starke Eisen, offenbar zur Befestigung in der Wand, so dafs sie also ursprünglich als Wandleuchter diente. Eine nackte Frauengestalt kommt meines Wissens sonst nur einmal in Donatellos Werken vor, in dem Relief von Adam und Eva auf der Rückseite des Thrones der Madonna im Santo zu Padua. Diese Eva erscheint wesentlich kräftiger, proportionierter und durchgebildeter als unsere Leuchterfigur, aber sie ist auch wesentlich später entstanden, da die Leuchterhalterin dem Charakter nach in die Zeit der Bronzen am Taufbrunnen in Siena fällt. Mit ihnen hat sie die Stellung auf der Muschel und die Bildung derselben, den Verzicht auf Detail und die Behandlung des Körpers in grofsen Mafsen, den Typus des Kopfes, die Form der Flügel, die starke Wendung des Körpers im Leib und den derben Naturalismus gemein, der hier sich besonders auffällig in den scharf betonten Kniescheiben und den auf der Muschel sich gleich Krallen anklammernden Füfsen bekundet. Auch der Vollgufs und die Art der starken Ziselierung ist charakteristisch für diese Zeit Donatellos. Es gibt eine ganz ähnliche männliche Leuchterfigur von fast gleichen Abmessungen, die sich im Pariser Privatbesitz befindet (Abb. 5); sie kann aber erst in der zweiten Hälfte des Cinquecento entstanden sein, wie der pathetische Ausdruck des Klagens, die weiche Behandlung des Fleisches, die Form der grofsen Scheibe, auf welcher die Kerze aufstand, und die Anbringung des Feigenblattes beweisen. Doch ist es wahrscheinlich, dafs sie entweder eine freie Nachbildung nach dem verlorenen Gegenstücke Donatellos zu jener Abundantia ist oder zu dem Donatelloschen Leuchter hinzugearbeitet wurde.

5. Leuchterfigur nach Donatello, im Privatbesitz, Paris.

Neben diesen eigenhändigen Arbeiten sind unter den uns erhaltenen Bronzestatuetten noch verschiedene, die in Formengebung und Typus Donatello ganz nahestehen, aber nach ihrer geringeren Feinheit in Auffassung und Behandlung sich nur als Arbeiten der Werkstatt charakterisieren. Es sind fast sämtlich ziemlich grofse Figuren von Putten und Amoretten, deren Erfindung und Einführung in die Kunst durch Donatello von den Künstlern ebenso begeistert aufgenommen wurde wie vom Publikum. Der geflügelte Putto mit dem Fisch, wohl als Schmuck eines Zimmerbrünnchens entstanden, im Viktoria und Albert-Museum, dann mehrere Amorfiguren, die — wie es scheint — alle im Begriff, den Bogen zu spannen, dargestellt sind: im Berliner Museum und bei Mr. Newall in London (Tafel VIII), ein gröfserer geflügelter Genius mit Füllhorn in der Sammlung der Eremitage zu St. Petersburg, und die gröfste in der Sammlung des Erzherzogs Franz Ferdinand in Wien (aus Cattajo stammend; Tafel VII). Keine dieser Figuren ist frisch und frei genug für eine eigenhändige Arbeit des Meisters, aber dafs ihnen solche zugrunde lagen, beweisen freie Wiederholungen dieser Figuren, welche noch bis weit ins sechzehnte Jahrhundert hinein vorkommen, namentlich als Griffe an Tischglocken, wie in Reliefdarstellungen mit Putten an Glocken u. a. Geräten (Abb. 6 u. 8). Auch die Art, wie sie das gleiche Motiv des Bogenspannens in verschiedener Weise variieren, macht es wahrscheinlich, dafs diesen in der Ausführung auf verschiedene Hände hinweisenden Statuetten flüchtige kleine Wachsmodelle oder sonstige Entwürfe Donatellos zugrunde lagen, die vielleicht als Vorarbeiten zu einer gröfseren dem Meister in Auftrag gegebenen Statue entstanden waren.

Donatello sehr nahe steht eine Johannesstatuette in beinahe drittel Lebensgröfse im Museo Nazionale zu Florenz, wo sie als Werk des Michelozzo bezeichnet ist (Taf. IV, links). Sie wird, wie Donatellos Johannesfigur des Berliner Museums, den Abschlufs eines Taufbeckens gebildet haben. Bei den nahen Beziehungen, die Michelozzo als Mitarbeiter Donatellos durch beinahe zwei Jahrzehnte zu diesem hatte, und da er als der hervorragendste Giefser seiner Zeit berühmt war, ist es begreiflich, dafs diese Figur anstandslos als sein Werk aufgeführt wird. Aber verschiedene in Ton und Silber ausgeführte Johannesfiguren, die wir von ihm noch besitzen, zeigen einen entschieden abweichenden Charakter: sie haben nicht den derben Naturalismus, wie ihn diese Figur in dem untersetzten Bau, dem häfslichen Kopf mit den breiten Backenknochen und den

motivlosen Falten des Mantels bekundet, sondern sie sind eher schlank in der Bildung, zeigen den Anschlufs an klassische Vorbilder und haben einen weichen, selbst etwas schwächlichen Ausdruck. Der Name des Künstlers jener tüchtigen Figur, deren Entstehung kaum nach der Mitte des Jahrhunderts anzusetzen ist, mufs noch gefunden werden. Sie steht Donatello so nahe, dafs eher noch er selbst für den Künstler gelten könnte als Michelozzo oder einer der bisher namenlosen Schüler und Nachfolger des Meisters.

DIE JÜNGERE GENERATION

FILARETE BERTOLDO ADRIANO POLLAIUOLO

Die ältere Generation der Quattrocentokünstler von Florenz war durch grofse Monumentalaufgaben für Kirche und Staat vollauf beschäftigt; ihrem Sinn auf das Grofse und Charakteristische entsprach die Wirksamkeit im Grofsen, die Ausführung in breiter, skizzierender Weise. Die jüngere Generation, die auf ihren Schultern steht, hat gerade an der Durchbildung, an der vollendeten Ausführung in verschiedenstem Material ihre besondere Freude. Die Kleinplastik, die ihr eigentliches Feld war, wurde auch ihr Beruf, da mit dem stärkeren Hervortreten der einzelnen Persönlichkeit die monumentale öffentliche Tätigkeit der Künstler hinter der Beschäftigung für den Privatmann, für den Palast und die Hauskapelle mehr zurücktrat. Seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts tritt in Florenz die Porträtbüste und das Madonnentabernakel auf, letzteres sowohl in den Kapellen wie an den Strafsenecken. Um die gleiche Zeit richtet Cosimo de' Medici das Scrittoio seines neuen Palastes ein, das vorbildlich für die Paläste der Vornehmen von Florenz und der Fürsten Italiens wird; vor allem in seinem Schmuck, der in den Antiken: von den grofsen Statuen und Büsten bis zu den Bronzestatuetten, Münzen und Kameen, seinen Mittelpunkt fand.

Mit der Begeisterung für die Ueberreste des Altertums, mit dem wachsenden Verständnis für das antike Formengefühl waren die Künstler vorangegangen. Um das Verständnis für die plastische Freifigur zu gewinnen, kopierten sie die Antiken, die sie umgaben, bald treu, bald in freier Nachbildung. Damit kamen sie zugleich dem Verlangen der Sammler entgegen, die, wo sie die Originale nicht erwerben konnten, wenigstens gute Kopien haben wollten, namentlich von den damals berühmtesten Meisterwerken: dem Mark Aurel, dem Dornauszieher des Kapitols und anderen mehr. Um sie für das Wohnzimmer, für das Scrittoio passend zu machen und in gröfserer Zahl sammeln zu können, liefs man sie aber nicht in voller Gröfse kopieren, sondern kleine Nachbildungen danach anfertigen, regelmäfsig in Bronze, die sich den von allen Sammlern leidenschaftlich gesuchten kleinen antiken Bronzefigürchen am besten anschlossen. Diese Kopien waren zunächst ziemlich getreu den Originalen nachgebildet; wo aber, wie es seit der Mitte des Quattrocento nicht selten geschah, hervorragende Meister von ganz eigenartiger Empfindung zu solchen Nachbildungen sich entschlossen, suchten sie das antike Motiv in eigener Weise aus- oder umzugestalten. Von da war der Schritt zu ganz selbständigen Schöpfungen im antiken Geiste, wie man glaubte, rasch gemacht. Es waren die jüngeren Künstler unter den Schülern Donatellos, welche diesen Schritt taten, in Florenz wie in Padua, wo sie zu seinen Gufsarbeiten herangezogen wurden. Ihnen verdanken wir den grofsen Fortschritt, den die Bronzetechnik und dadurch auch das Verständnis für die plastische Erscheinung, für die Bedingungen der Freifigur in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts machte. Unter ihrer Leitung entfaltete sich die erste Blüte der Kleinplastik, deren Werke heute ebenso gesucht sind wie die schönsten griechischen Bronze-

6. Glocke mit Putto nach Donatello, Sammlung Salting, London.

figürchen. Gerade in diesen kleinen Bronzen hat die Plastik den Schritt vom Quattrocento zum Cinquecento zuerst gemacht, sie sind die Vermittlung zwischen der Kunst Donatellos zu der des Michelangelo.

Schon die Putten Donatellos, seine Engel, Genien und Amoretten, waren in engem Anschlufs an die Antike entstanden; die älteste bezeichnete und datierte Statuette der Renaissance ist eine Kopie nach der Antike: Filaretes Reiterstatuette des Mark Aurel im Albertinum zu Dresden (Tafel XIX). Ihr Hauptinteresse liegt in ihrer Bezeichnung, da sie weder eine gute Kopie des antiken Originals noch im Gufs oder Ziselierung besonders gelungen ist oder gar feineres, individuelles Naturstudium verrät. Filarete war unter den handwerksmäfsigen Bildhauern, welche die reiche Beschäftigung in Rom aus ihrer Heimat nach der heiligen Stadt lockte, einer der mittelmäfsigsten; der Aufenthalt in Rom brachte ihn noch weiter zurück. Seine Vorliebe für antike Fabeln und seine Ausnützung antiker Vorbilder, die sich so stark in seinen Bronzetüren der Peterskirche verrät, läfst annehmen, dafs er sich auch in solchen Bronzestatuetten nach der Antike oder im engen Anschlufs an sie häufiger versucht haben mufs. Doch haben wir aufser jenem Mark Aurel der Dresdner Sammlung unter den Tausenden von Statuetten des Quattrocento kein zweites Stück gefunden, das seine scharf ausgesprochene Manier bekundete.

7. Pasquino da Montepulciano, Bronzegitter im Dom zu Prato.

Unter den Gehilfen, die Filarete zu der Arbeit an den Türen heranzog (1439—1445), nennt sich auch ein Pasquino da Montepulciano, der 1461—1465 die Einrahmung des Bronzegitters um die Cappella della Cintola im Dom zu Prato ausführte. Die aufserordentlich reizvollen Putten und Tiere im Rankenwerk dieses Rahmens (Abb. 7) verraten einen besonders begabten Bronzekünstler, dem wir unter den erhaltenen Bronzestatuetten aber noch nicht begegnet sind. Durch Herstellung von Abgüssen jener Figürchen im Gitter, an denen man seine Eigenart erst genau kennen lernen könnte, wird es hoffentlich mit der Zeit gelingen, Werke seiner Hand festzustellen.

Nicht durch die Handwerker, die aufserhalb der Heimat Beschäftigung suchen mufsten, sondern in Florenz selbst gelangte die kleinfigürliche Bronzeplastik zu ihrer vollen, freien Entfaltung und dadurch zu einer Bedeutung für die Entwickelung der ganzen Freiplastik der Renaissance, die man auf den ersten Blick hinter diesen vereinzelten, meist noch mehr oder weniger ungeschickten kleinen Bronzestatuetten nicht ahnt. Sie wurden zu einer Schule des Körperstudiums, der Darstellung des Nackten, vermittelt durch die Antike; diese führte zur Erkenntnis der Bedeutung der Einzelfigur, die zuerst in diesen Kleinbronzen vom Hintergrunde, von der Nische losgelöst erscheinen, in denen der Sinn für Mannigfaltigkeit, Symmetrie und Gegensätze in der Gruppierung, Bewegung und Stellung der Figuren und ihrer einzelnen Körperteile, die plastische Erfindung und Gestaltungskraft und schliefslich auch das Verständnis für den Reiz der Silhouette wie der Behandlung der Oberfläche sich herausbildete.

Die beiden Meister, in denen sich diese Entwickelung vornehmlich vollzieht, und die, soweit wir jetzt beurteilen können, ihre eigentlichen Träger sind: Bertoldo und Pollaiuolo, sind sehr verschieden veranlagte Künstlernaturen. Beide sind voll von Bewunderung für die antike Plastik, auf die sie ihre Gönner, die grofsen Mediceer, noch besonders hinwiesen; während aber Bertoldo fast ängstlich den Anschlufs an die klassischen Vorbilder sucht, bestrebt sich Pollaiuolo selbständig antike Motive auszubilden und sie in derber Kraft, in fast barocker Stellung und Bewegung zu überbieten.

BERTOLDO DI GIOVANNI

(* um 1425, † am 28. Dezember 1491)

Als Bertoldos Arbeiten sind uns durch Vasari das große Bronzerelief der Reiterschlacht im Museo Nazionale zu Florenz und die Medaille Mahomets II. überliefert, letztere auch durch die Namensaufschrift beglaubigt. Da beide in ihrer Art nicht gerade hervorragend sind, hatte man nach weiteren Arbeiten nicht geforscht, obgleich Vasari den Künstler rühmt wegen seiner „molti getti di bronzo, di battaglie e di alcune altre cose piccole, nel magisterio delle quali non si trovava allora in Firenze chi lo avanzasse". Erst in neuester Zeit ist es uns gelungen, seine mannigfache Tätigkeit als Bronzebildner in einer Reihe von Medaillen, kleinen Reliefs und Statuetten nachzuweisen, nach denen er eine ganz andere Stellung verdient als die, welche man ihm bisher zuwies[1]). Danach erscheint der Ausspruch eines Zeitgenossen nicht ganz ungerechtfertigt, der seinen Tod mit den Worten beklagt: „che non se ne trovava un altro in Toscana, ne forse in Italia, di sì nobile ingegno e arte". Ganz besonders gilt dies für seine Bronzestatuetten. Als Ausgang zu ihrer Bestimmung dient uns neben den Figuren des großen Reliefs der Reiterschlacht (Abb. 9) die kleine Gruppe des Bellerophon mit dem Pegasus im Hofmuseum zu Wien, welche durch die von Louis Courajod entdeckte Inschrift am Sockel: EXPRESSIT ME BERTHOLDVS CONFLAVIT HADRIANVS, wie durch die Beschreibung des Anonimo des Morelli gesichert ist. Hier haben die Figuren so ausgeprägte Eigenart, daß sie uns den Faden bei der Nachforschung nach weiteren Werken an die Hand geben. Das Knochengerüst seiner Figuren ist stark betont, namentlich der Brustkasten mit dem Rippen, wogegen der Leib eingezogen erscheint. Der Thorax tritt regelmäßig über die Oberschenkel kräftig heraus und bildet hier, je nach der Bewegung, einen mehr oder weniger vorspringenden Wulst. Die Muskulatur des Halses ist stark hervorgehoben. Die Extremitäten sind klein, der Kopf ist viereckig; kleiner Mund, zierliche Nase, kleine mandelförmige Augen, die weit auseinander stehen, kleine und übertrieben weit nach hinten sitzende Ohren sind typisch. Die Haare sind in breiten Massen behandelt, der Bart leicht gelockt, meist in der Form der kurzen barbe carrée. Das Haar der Frauen ist in langen parallelen Streifen geordnet; es ist darin der Faltengebung der Gewänder verwandt, für welche die großen parallelen Langfalten charakteristisch sind, die bei bewegten Figuren wie breite Bänder den durchscheinenden Körper umflattern.

8. Statuette nach Donatello, von einer Glocke; Coll. P. Morgan, London.

Beglaubigt durch die Inschrift ist, wie erwähnt, die Gruppe des Bellerophon, der den Pegasus bändigt, im Wiener Hofmuseum (Taf. IX). Daß das Motiv auf die Rossebändiger von Montecavallo zurückgeht, zeigt der erste Blick, doch hat es der Künstler durchaus selbständig gestaltet. Schon die Bewegung ist ganz modern und durch das Vor und Zurück, das darin ausgedrückt ist, durch die Kontraste in der Wendung von Ober- und Unterkörper wie in der Bewegung von Mann und Gaul schon beinahe cinquecentistisch im Sinne Michelangelos. Groß und breit in den Massen, ist die Einzelbildung ganz der der Figuren in der Reiterschlacht entsprechend, doch ohne die manirierten Uebertreibungen, welche dort wohl zum Teil auf Kosten des Ziseleurs kommen. Bei dieser Gruppe benutzte Bertoldo, wie die Inschrift besagt, seinen Schüler Adriano Fiorentino als Gießer und wohl auch als Ziseleur. Denn obgleich der Künstler ausschließlich Bronzebildner gewesen zu sein scheint, war er doch mit der Technik wenig vertraut. Wie er hier zum Guß den Adriano heranzieht, so läßt er seine Medaillen — wie uns eine Urkunde bezeugt — durch Guazzaloti gießen. Wie seine Figuren aus dem Guß herauskamen, wenn er diesen selbst leitete, verrät die bekannte Statuette des Arion (richtiger vielleicht als Apollo oder Orpheus zu bezeichnen) im Museo Nazionale zu Florenz (Taf. X). Brust und Beine, die noch nicht ziseliert sind, beweisen, daß der Rohguß mehr einem rohen Bronzeblock als einer menschlichen Figur glich. Der Künstler mußte ihn mit Meißeln und Feilen

[1]) Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance, S. 280 ff.

9. Bertoldo. Bronzerelief der Reiterschlacht im Museo Nazionale, Florenz.

bearbeiten, fast wie einen Marmorblock; diese äufserst mühsame Arbeit hat er hier daher schliefslich unfertig liegen lassen. Die Einzelformen entsprechen hier genau denen, die wir bei den Gestalten der Reiterschlacht finden. Die Freude am Reichtum und den Gegensätzen in der Bewegung der einzelnen Körperteile, die aus dem Bellerophon und den meisten Figuren der „Schlacht" spricht, liefs den Künstler auch zu diesem Motiv greifen, bei dem er die schwierige Vereinigung von Spiel mit Gesang und Tanz mit grofsem Geschick im plastischen Sinne zu lösen verstand. Die Art, wie in einer andern Figur, in der Statuette des „Schutzflehenden" im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin (Taf. XI), wieder eine lebhafte Bewegung in ähnlicher Weise plastische Form gewonnen hat, läfst allein schon dieses Figürchen als ein Werk Bertoldos bestimmen, das zudem auch in der Einzelbildung durchaus charakteristisch für den Künstler erscheint. Seine Eigenart kommt hier, obgleich sehr prägnant, doch besonders vorteilhaft zur Geltung, nicht nur in Erfindung und Durchbildung wie in der weicheren Fülle des Körpers, sondern zugleich in der Art, wie in der ganzen Bewegung das Motiv des demütigen Hilfeflehens zum Ausdruck gebracht ist. Welches bestimmte Motiv dargestellt sein soll, ist freilich schwer zu erraten. Da Bertoldo seine Kompositionen, wie uns ausdrücklich bezeugt wird, mit Lorenzo Magnifico zusammen erdachte, so werden diese zumeist aus der klassischen Literatur, wie sie im Kreise Lorenzos gepflegt wurde, gewählt sein.

Dem herben männlichen Zug der ältern florentiner Kunst des Quattrocento entspricht die Vorliebe der Florentiner Bronzebildner für die Darstellung kräftiger männlicher Körper; ihr Lieblingsmotiv ist daher der Herkules. Auch in Bertoldos „Schlacht" ist Herkules die Hauptfigur. Es ist begreiflich, dafs wir dem Heros auch sonst unter seinen Arbeiten begegnen. Als ruhende Einzelgestalt, auf die Keule gestützt und nach dem Feinde ausschauend, hat ihn Bertoldo dargestellt in einer gröfseren Statuette des Kaiser Friedrich-Museums (Taf. X). Haltung und Blick sind dem David Michelangelos so verwandt, dafs der direkte Einflufs des Meisters auf den Schüler selbst für die Erfindung dieses berühmten Jugendwerkes Michelangelos nicht zu bezweifeln ist. Die Figur, einfacher und statuarischer als sonst gehalten, stimmt in Bildung und zum Teil in Haltung nahe überein mit der bärtigen Kriegergestalt in der „Schlacht", die ruhig zu den Füfsen der Viktoria steht. Bertoldo scheint auch die Herkulesarbeiten, wie Pollaiuolo in Bildern, in kleinen Bronzegruppen ausgeführt zu haben; wenigstens ist uns sein Kampf mit dem Löwen in einer trefflichen kleinen Gruppe der Sammlung Salting in London erhalten (Taf. XIV). Sie ist abweichend von den zahlreichen Bronzedarstellungen dieses Motivs und auch ganz unabhängig von der Antike behandelt: Herkules hat den Löwen zu Boden gestreckt und kniet auf ihm, um ihm völlig den Garaus zu machen. Der Aufbau der Gruppe ist vortrefflich, und wie die nackte Gestalt, so ist auch der Löwe mit meisterlichem Naturalismus wiedergegeben. Der Gufs mufs von einem besonders geschickten Gehilfen ausgeführt worden sein, da ihn der Künstler fast ohne Ziselierung lassen konnte; daher hat die Arbeit vor den meisten anderen gröfsere Frische und feinere Lebensempfindung auch in der Oberfläche voraus. Noch packender und lebendiger ist eine Gruppe, die den verzweifelten Kampf eines Negers zu Pferde gegen einen Löwen darstellt, jetzt in der gewählten Sammlung Foulc zu Paris (Taf. XIV). Die Gruppe ist so geschlossen, die höchste Erregung

in den Gestalten so lebendig und wahr geschildert, die Durchbildung so naturalistisch, daſs sich dieser ungewöhnlichen Darstellung keine zweite dieser Zeit an die Seite stellen läſst. Auffallend nüchtern erscheint daneben eine, freilich nicht im Original erhaltene Gruppe mit dem Kentaur, der, ein Weib auf dem Rücken, zum Kampf auszieht (Taf. XI). Vollständig ist die Gruppe in dem Exemplar des Kaiser Friedrich-Museums; von der Frau allein befinden sich zwei Güsse im Wiener Hofmuseum, darunter ein vorzügliches Exemplar. Mutmaſslich sind dies verkleinerte und zugleich verwässerte Nachbildungen nach dem Kentaur von Bertoldo, der in den Mediceer-Inventaren aufgeführt wird. Der Frauenkörper, voll und frei bewegt, ist der beste Teil der Gruppe und hat ein besonderes Interesse, da sonst nackte Frauengestalten unter den florentiner Bronzen des Quattrocento fast ganz fehlen.

Das Berliner Museum besitzt noch eine gröſsere Einzelfigur, den sich kasteienden heiligen Hieronymus (Taf. XI), welcher in den scharfen Wendungen des Körpers, in dem leidenschaftlichen Ausdruck und der herben Formengebung ein besonders charakteristisches Beispiel der Kunst Bertoldos ist, die hier nahe an Manier streift. Die Ziselierung ist durch einen geringen Meister ausgeführt, wodurch der pikanten Figur ihr intimer Reiz genommen ist.

Eine Herkulesdarstellung Bertoldos glaubten wir in einem Figürchen der Sammlung Liechtenstein zu Wien entdeckt zu haben, die der Fürst vor etwa fünfundzwanzig Jahren in Florenz erwarb (Taf. XII). Inzwischen hat sich ein zweites Figürchen von gleicher Gröſse gefunden, das von Pisa nach Florenz verkauft wurde und sich jetzt in der Sammlung Pierpont Morgan befindet (Taf. XII); zweifellos ein Gegenstück zu jener anderen Figur, gleichfalls mit geschulterter Keule, einem Laubkranz um den nackten Leib und die Rechte auf den (fehlenden) Schild stützend. Eine nähere Untersuchung der Statuetten zeigte mir, daſs beide hinten ein kleines Schwänzchen haben; da nun jede ein Schild neben sich hat, so ist offenbar nicht Herkules, sondern es sind ein paar wilde Männer dargestellt, die bekannten Seitenfiguren verschiedener alter Wappen. Welches Wappen sie begleiten, wäre schwer zu bestimmen, da die Liechtensteinsche Bronze freilich das Wappenschild hält, die Zeichnung darauf aber ausgekratzt ist. Die Aufklärung gibt aber eine dritte offenbar zugehörige Figur, die erst vor etwa zehn Jahren aus dem Magazin in die Bronzesammlung des Museums zu Modena (Taf. XIII) aufgenommen worden ist: ein wilder Mann zu Pferde, sich umschauend, ganz in der gleichen Weise aufgefaſst und ausgestattet wie jene beiden und eine ebenso charakteristische Gestalt Bertoldos. Offenbar gehörten alle drei Figuren ursprünglich zu einem gröſseren Aufbau, den der Künstler für die Familie Este ausführte, die die wilden Männer als Wappenhalter hat, und mit deren Wappen die Reste der Zeichnung auf dem Schilde der Liechtensteinschen Figur übereinstimmen. Daſs die Gestalten dem Herkules gleichen, deutet darauf, daſs Ercole d'Este der Besteller war. Welche Bedeutung dieser Aufbau aber hatte, und wie er etwa ausgesehen haben könnte, dafür würde nur ein glücklicher Fund in den Estensischen Archiven Aufschluſs geben können; aus den uns noch erhaltenen Figürchen allein ist es nicht zu erraten.

Zusammen mit den Reliefs und Medaillen, die wir Bertoldo mit gleicher Sicherheit zuschreiben können, geben diese Bronzestatuetten schon ein recht reiches, vielseitiges Bild des Künstlers; um uns von seiner Entwickelung einen Begriff zu bilden, bieten sie aber nur sehr geringen Anhalt. Freilich lassen sich die Medaillen Bertoldos fast alle in die Jahre kurz vor oder nach 1480 setzen, aber für die Datierung der gröſsern Arbeiten des Meisters weisen diese Darstellungen mit winzig kleinen Figuren zu wenig Anhaltspunkte auf. Unter den Reliefs läſst sich gerade das kleinste, der Fries mit Putten vor dem Wagen des Bacchus im Museo Nazionale zu Florenz, als frühere Arbeit Bertoldos dadurch feststellen, daſs die Embleme des Piero de' Medici (1464—69) darauf angebracht sind. Für jene wilden Männer mit dem Wappen Este gibt der Regierungsantritt Ercoles I. (1471) wenigstens den terminus post quem; und daſs der Bellerophon der späteren Zeit des Künstlers angehört, wird dadurch sehr wahrscheinlich, daſs Bertoldos Schüler Adriano ihn goſs, von dem uns die Urkunden erst seit dem Jahre 1485 berichten. Das ist alles, was wir über die Zeit der Entstehung seiner Werke bisher angeben können. Daraus lassen sich aber sichere Schlüsse über seine künstlerische Entwickelung, namentlich in den Bronzestatuetten noch nicht ziehen, doch ist soviel wahrscheinlich, daſs die Mehrzahl erst seiner späteren Zeit, der Regierungszeit Lorenzos angehört, dessen besonderer Liebling der Künstler war.

ADRIANO FIORENTINO

(tätig um 1485—1500)

Bertoldos Schüler, der Stück- und Bronzegiefser Adriano, den wir als Artilleristen in den Diensten von Alfonso von Neapel und von Friedrich dem Weisen finden, hat bei seinem Lehrer auch die Lust an der Erfindung kleiner Bronzefiguren gelernt. Wir besitzen eine HADRIANUS ME F bezeichnete Statuette seiner Hand in der Sammlung E. Foulc zu Paris (Taf. XVIII; ein zweites Exemplar, mit einem hockenden Amor zu den Füfsen der Venus, das 1885 auf der Nürnberger Ausstellung sich befand, ist seither verschollen). Sie ist gegenständlich von besonderem Interesse, da sie eine nackte weibliche Figur darstellt: Venus auf der Muschel, ihr offenes Haar auswringend. Im Gegensatze gegen die Figuren Bertoldos ist diese Venus besonders weich in den Formen, einfach und ohne gröfsere Mannigfaltigkeit in der Bewegung, selbst etwas unsicher in der Haltung. In Gufs und Ziselierung verrät sie den gewandten Techniker. Andere Bronzefigürchen aus dem Vorrat der namenlosen Renaissancebronzen nach dieser charakteristischen Gestalt zu bestimmen, ist bisher nicht gelungen.

ANTONIO DEL POLLAIUOLO

(1429—1498)

Etwa gleichzeitig mit Bertoldo und im Wetteifer mit ihm hat sein wohl nur wenig jüngerer Landsmann Antonio Pollaiuolo sich in ähnlichen Bronzefigürchen versucht, von denen das einzige bis vor kurzem bekannte Hauptwerk: Herkules den Riesen Kakus erdrückend, gleichfalls für die Mediceer gearbeitet wurde; es ist mit der Mediceersammlung in das Museo Nazionale gekommen (Taf. XV). Auf Grund dieser von alters her ihm zugeschriebenen charakteristischen Arbeit können wir dem Künstler aber ein halbes Dutzend anderer Statuetten zuschreiben, die meist erst in den letzten Jahren aufgetaucht sind. Gerade im Gegensatz gegen Bertoldo war Antonio aufserordentlich vielseitig und in allen Künsten zugleich hervorragender Techniker. Das bezeugen auch seine Bronzen, die er zweifellos in der Regel selbst gofs, ziselierte und patinierte. Während seine Monumente mäfsiges Erfindungs- und Kompositionstalent kennzeichnet, darf er in seinen Gemälden der einzige wahre Kolorist unter den Florentinern seiner Zeit genannt werden; die landschaftlichen Gründe sind von feinster Naturempfindung; in seinen Porträts ist er voll Lebenskraft und Wahrheit, und seine Kleinbronzen sind durch wuchtige Körperbildung, hervorragende anatomische Kenntnisse und starke Bewegung ausgezeichnet.

Pollaiuolo bevorzugt auch in seinen Bronzefigürchen, wie Bertoldo, die antiken Motive, aber er kehrt sich nicht an die alten Vorbilder und sucht noch weniger gar ihre Gesetze in der Schönheit der Konturen und der Bewegungen zu ergründen oder gar zu befolgen. Seinen Bronzen fehlt der Reiz, den Bertoldos Figuren durch die fein abgewogenen Gegensätze in der Bewegung von allen Seiten ausüben, aber sie besitzen dafür gröfsere Kraft, breitere, sicherere Behandlung und tieferes Verständnis der Formen, wenn auch gelegentlich bei starken Uebertreibungen. Seine Gestalten haben noch etwas von der imposanten Wucht der Figuren eines Andrea del Castagno; auch die Wiedergabe gelingt ihm gelegentlich eines schönen Jünglings mit mehr Glück als die junger Frauen, wie die Tugenden an den Papstmonumenten in St. Peter beweisen.

Durch alte Tradition als sein Werk bezeugt ist jene Gruppe des Herkules, der den Kakus erdrückt, indem er ihn vom Boden hoch emporhebt. Tüchtige Künstler des Cinquecento haben das gleiche Motiv wiederholt behandelt, aber keiner hat die Figuren so geschickt und doch so natürlich angeordnet, hat solche wilde Kraft darin zum Ausdruck gebracht und die Muskulatur, so sehr sich Polaiuolo mit ihrer Kenntnis brüstet, so breit und sicher wiedergegeben. Der Kopf des Herkules ist flüchtig und zum Teil mifsglückt, wahrscheinlich schon im Gufs, der besonders schwierig war, weil der Kopf hinter dem Leib des Riesen versteckt ist. Der Kopf des Kakus, der laut brüllend sein Leben aushaucht, ist dagegen besonders gelungen.

Vor einigen Jahren tauchte in London eine Herkulesbronze im Handel auf, die mit einer ganzen Sammlung von Kleinbronzen in den Besitz von Alfred Beit überging (Taf. XVI). Schon damals war der Name, der jedem vor der prächtigen Figur gleich auf die Zunge kam, der des Antonio Pollaiuolo. Die Zusammenstellung der Abbildung dieser Figur mit der der florentiner Gruppe kann keinen Zweifel daran lassen, dafs nur Antonio der Künstler sein kann. Kein anderer kann diese mächtige Gestalt des ausruhenden Heroen erfunden haben, die trotz des gewaltigen Unterschiedes in den Abmessungen dem

antiken Koloſs im Museum zu Neapel in Erfindung nicht nachsteht, ja in Frische und Breite der Anschauung ihn übertrifft. Der herkulische Bau, die starke Betonung der mächtigen Muskeln, das dichte Haar, das weit in den Nacken hängt (hier in eigentümlich wulstige Strähnen zusammengelegt), die Bildung des Kopfes, selbst der dreieckige Sockel und die geschickte Anordnung der Figur darauf, wie die antropomorphe Bildung des Löwenhauptes, auf das er den rechten Fuſs stemmt: alles das zeigt die engste Verwandtschaft mit der Gruppe im Bargello. Für das Wollen und Können der florentiner Künstler aus der zweiten Hälfte des Quattrocento ist diese Bronzestatuette, die neuerdings als Vermächtnis an das Kaiser Friedrich-Museum in Berlin übergegangen ist, eine der charakteristischsten Schöpfungen.

Eine andere Herkulesstatuette, wenig kleiner als jene, ist gleichfalls schon bei ihrem Auftauchen in Florenz vor wenigen Jahren richtig auf den Namen Pollaiuolo getauft worden. Sie befindet sich jetzt in der Sammlung Pierpont Morgan (Taf. XVI). Es ist wieder ein ausruhender Herakles. Wie in der Berliner Bronze hat der Heros den einen Fuſs auf den Kopf eines überwundenen Tieres (hier eines Stieres) gesetzt; in der Rechten hielt er die Keule, während über den linken Arm die Löwenhaut wie ein Schild gehängt ist. Der Löwenkopf erscheint, gerade wie in der Gruppe von Herkules und Kakus, wie eine menschliche Maske. Das dichte, struffe Haar hängt auch hier in Wülsten auf den Nacken. Auch hier steht die Figur auf einem (wieder mit der Figur zusammengegossenen) dreieckigen Sockel, der jedoch hoch und schlank und abweichend dekoriert ist. Bei aller Verwandtschaft ist die Auffassung eine neue: die Haltung ist ruhiger, die Formen sind jugendlicher, edler; Kopf und Körper erinnern an antike Alexanderstatuen. Von besonderem Interesse ist der Umstand, daſs wir hier einen Rohguſs vor uns haben, dessen Ziselierung zufällig unterblieb. Wir sehen, daſs der Künstler sehr viel besser zu gieſsen wuſste als Bertoldo und dessen Gehilfen, daſs er aber gerade wie dieser und Donatello das Wachsmodell nur skizzenhaft behandelte, und die feinere Ausführung der Ziselierung vorbehielt.

10. Art des Verrocchio. Sitzender Mann in der Sammlung Clemens, München.

Neben diesen herkulischen Bildungen erscheint die nackte Gestalt eines Paris unter Pollaiuolos Namen in der Sammlung Pierpont Morgan (Taf. XVII) auf den ersten Blick gar zu schlank und anmutig für diesen Meister. Aber die Bezeichnung scheint uns doch völlig berechtigt, da die Formenauffassung die gleiche ist; der Künstler wollte hier eine fast mädchenhaft zarte, schöne Jünglingsgestalt jenen übermännlichen Heroengestalten gegenüberstellen. Durch einen glücklichen Zufall ist uns ein Modell in Blei erhalten — aus Florenz stammend, jetzt im Kaiser Friedrich-Museum (Taf. XVII) —, das, fast in der gleichen Stellung wie der Paris, eine herbe ältere Gestalt zeigt, deren ausgearbeitete Gesichtszüge, Haarbehandlung und Körperbildung, trotz schlankerer Formen, den genannten Herkulesfiguren aufs engste sich anschlieſsen. Offenbar ist auch hier Herakles dargestellt, der in der Linken die hesperidischen Aepfel hält, während die erhobene Rechte die geschulterte (jetzt fehlende) Keule faſste. Diese Figur hat der Künstler augenscheinlich als Ausgang für jene schöne elastische Jünglingsfigur des Paris benutzt, welcher er jeden Rest der eckigen, herben Formenbildung und der groben Züge zu nehmen wuſste. Diesen beiden Statuetten in der Haltung und der Bleifigur auch in der Bildung nahe steht eine unvollendete Bronzestatuette des David im Museo Nazionale zu Neapel (Taf. XV), die durch A. Venturi als ein Werk des A. Pollaiuolo erkannt worden ist. Es ist charakteristisch für den Künstler, daſs er den jüdischen Helden nicht wie Donatello als Jüngling, oder wie Verrocchio als heranreifenden Knaben, sondern als kräftigen jungen Mann, vollbärtig, mit dichtem auf die Schultern fallenden Haar darstellt. Die regelmäſsigen schönen Züge erinnern an den Herkules der Sammlung Morgan, die Augen haben einen eigentümlich sinnenden Zug. Die Stellung der Beine ist besonders gespreizt, wodurch die etwas schwächliche Bildung des Unterkörpers gegenüber dem kräftigen Brustkasten störend hervortritt. Auffallend ist, daſs dem Künstler trotzdem die Hüften und der Unterleib noch zu stark erschienen; er hat hier (ähnlich wie wir es am Oberkörper der Bleifigur im Berliner Museum beobachten) den Körper durch kleine Meiſsel abzuarbeiten begonnen, die Arbeit dann aber unfertig liegen lassen.

Neben Pollaiuolo war Andrea del Verrocchio als Bronzebildner der geschätzteste Künstler Italiens. Drei der berühmtesten Bronzebildwerke der Renaissance: die Thomasgruppe an Or San Michele, der David im Museo Nazionale, beide in Florenz, und das Reitermonument des Colleoni vor S. Giovanni e Paolo in Venedig, verdanken ihm ihre Entstehung. Seine Freude an der Durchbildung des Details, seine Gewohnheit, die einzelnen Figuren seiner gröfseren Kompositionen vorher mit Hilfe eines Modelles in Ton sorgfältig im Kleinen auszuführen, wie seine Meisterschaft in Gufs und Modellierung hätten den Künstler, so sollten wir meinen, auch auf die Bildung von Kleinbronzen führen müssen: wir kennen aber nicht eine einzige Bronzestatuette, die auch nur mit Wahrscheinlichkeit dem Verrocchio zugeschrieben werden könnte. Ein Herkules unter seinem Namen in der Sammlung Morgan (Abb. 11) ist zu derb und untersetzt für den Künstler. Näher steht ihm eine dieser Bronze in der Formenbildung verwandte aber feinere Statuette eines nackten, sitzenden Mannes in der Sammlung Wilhelm Clemens in München (Abb. 10). In den kräftigen, gut verstandenen Körperformen erscheint sie Verrocchios Tonmodell eines schlafenden Jünglings im Kaiser Friedrich-Museum verwandt, während der kleine Kopf fremdartig für ihn ist.

11. Verrocchio zugeschriebener Herkules in der Sammlung Morgan, London.

DIE PADUANER BRONZEBILDNER DES QUATTROCENTO

Die beiden großen Aufgaben, welche Donatello durch zehn Jahre fast ausschließlich in Padua beschäftigten und die vielleicht seine Uebersiedlung dahin im Jahre 1443 veranlaßten: die Anfertigung des Hochaltars mit seinem reichen Bronzeschmuck im Santo und die bronzene Reiterstatue des Condottiere Gattamelata vor der Kirche des heiligen Antonius, Aufgaben, wie sie in Bronzeausführung seit der Zeit der Römer in Italien nicht mehr gestellt waren, ließen in Padua unter der Leitung Donatellos eine Gießhütte entstehen, größer als sie Italien je gesehen hatte. Durch die großartigen Einrichtungen, die dafür nötig wurden, und die Zahl von Schülern und Gehilfen, die der florentiner Meister dabei beschäftigte, wurde die Bronzeplastik in Padua so heimisch, daß sie hier auch nach der Rückkehr Donatellos nach Florenz noch durch ein volles Jahrhundert in Blüte stand, ja daß Padua für die Kleinkunst nach Umfang und künstlerischer Bedeutung an der Spitze der ganzen italienischen Plastik steht.

Während in Florenz und sonst in Italien der Bronzeguß noch vielfach von Goldschmieden ausgeübt wurde — selbst in Florenz waren die bedeutendsten Bronzebildner, Pollaiuolo und Verrocchio, von Haus aus Goldschmiede und hielten ihre einträgliche Goldschmiedewerkstatt stets aufrecht —, waren die Paduaner Bronzegießer entweder ausschließlich oder doch in erster Linie Bildhauer und ihrer Bronzearbeiten wegen besonders gesucht und geschätzt. Daß sich diese Kunst hier so glänzend entwickeln konnte, lag nicht nur in der Ausbildung, welche Donatellos Gehilfen in seiner Gießhütte erfahren hatten, und den in Donatellos Werkstatt ausgebildeten Arbeitern und dadurch geschaffenen Lokalitäten: günstig wirkte darauf vor allem auch die Nachbarschaft des kaufkräftigen Venedig, wie die Vorliebe der gelehrten, oft sehr wohlhabenden Dozenten der Universität für die Antike und für kleine Nachbildungen nach antiken Bildwerken, worüber uns das bekannte Verzeichnis vom Kunstbesitz in Padua zu Anfang des Cinquecento von M. Michiel (dem sogenannten Anonimo des Morelli) Auskunft gibt; sie führten den Künstlern reiche Bestellungen zu. Daß die Bronzeplastik Paduas vor Einseitigkeit und Erstarrung bewahrt blieb und wiederholt in neue Bahnen lenkte, verdankt sie gewiß nicht am wenigsten dem Einfluß der großen Maler, die in Padua im fünfzehnten und im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts tätig waren, vor allem Mantegna und Tizian.

Unter den Paduaner Bronzebildnern hat sich der Ruhm eines Mannes durch alle Zeiten erhalten, der des Andrea Riccio. Es gab eine Zeit, wo fast jede bessere Bronze des Quattrocento und noch mehr geringe, oft selbst noch ganz späte Arbeiten, unter seinem Namen gingen. Da wir von Riccio neben den größern Monumenten, die seinen Ruhm kaum auf uns gebracht hätten, noch eine ganze Reihe beglaubigter oder bezeichneter Bronzearbeiten besitzen, darunter den berühmten, mit Einzelfigürchen und Reliefs überreich bedeckten großen Bronzekandelaber im Chor des Santo in Padua, so ist es nicht schwer, seine Arbeiten und die seiner Werkstatt aus den uns erhaltenen Renaissancebronzen herauszufinden. Bei einer solchen Scheidung wird unter dem, was herkömmlich Riccio zugeschrieben wird, noch ein beträchtlicher Teil übrig bleiben, der mit ihm nichts zu tun hat, aber doch deutlich paduanischen Charakter zeigt. Darunter sind eine Reihe älterer Figürchen, die der Kunst Donatellos zur Zeit seines Aufenthalts in Padua näher stehen als Riccios eigenen Arbeiten. Es liegt daher nahe, die Künstler darin zu suchen, die Donatellos Gehilfen bei den großen Arbeiten im Santo waren. Da uns diese durch genaue Urkunden nicht nur dem Namen nach, sondern auch nach der Art ihrer Beteiligung an seinen Werken bekannt sind, so scheint es auf den ersten Blick unschwer, danach ihre Eigenart festzustellen und eigene Arbeiten ausfindig zu machen. Leider ist dies jedoch eine schwierige und bisher ungelöste Aufgabe. Denn abgesehen davon, daß es keineswegs leicht ist, die Arbeit jedes einzelnen dieser Gehilfen in den Putten- und Evangelistenreliefs, bei denen sie die Modelle Donatellos ziemlich eigenmächtig verarbeiteten, mit Sicherheit festzustellen, bieten uns jene nur geringen Anhalt beim Vergleich mit den Paduaner Bronzestatuetten. Urbano da Cortona, nach seinen späteren Marmorarbeiten in Siena ein plumper Marmista, scheint sich nur in Padua unter der Leitung Donatellos mit Bronzearbeiten abgegeben zu haben. Von Giovanni di Pisa, weitaus dem talentvollsten unter den Gehilfen Donatellos in Padua, ist uns eine spätere große Arbeit, der reiche Tonaltar in der Kapelle S. Jacopo e Cristoforo in den Eremitani, erhalten. Die köstlichen Putten, die auf den Gesimsen klettern und im Fries angebracht sind, bekunden ein für Kleinplastik hervorragendes Talent, aber sein früher Tod (er war 1464 bereits verstorben) hat wohl verhindert, daß er es nach dieser Richtung stärker betätigt hat. Wenigstens ist uns keine Statuette bekannt geworden, die sich nach dem Vergleich mit den Figuren am Tonaltar auf ihn zurückführen ließe.

BARTOLOMEO BELLANO
(* um 1430, † 1498)

12. Bellano, Bronzerelief mit dem Sieg Davids über Goliath im Santo zu Padua.

Von einem Paduaner Schüler Donatellos, Bartolomeo Bellano, über dessen Beziehungen zu seinem Lehrer in Padua selbst noch Unklarheit herrscht, während bezeugt ist, daſs der Meister ihn zur Arbeit an den Kanzeln in S. Lorenzo nach Florenz zog, lassen sich nach seinen beglaubigten Bildwerken, namentlich nach seinen figurenreichen Bronzereliefs in den Chorschranken des Santo auch eine Anzahl kleiner Bronzefiguren mit Sicherheit nachweisen. Bellano galt seinerzeit in Oberitalien als der gröſste Bildhauer. Als der Sultan Soliman von der Republik Venedig sich den besten Maler und den besten Bildhauer erbat, sandte man im Jahre 1479 Bellano mit Gentile Bellini nach Konstantinopel. Seine monumentalen Werke rechtfertigen diesen Ruf ebensowenig wie seine Beteiligung an Donatellos Kanzeln in S. Lorenzo zu Florenz oder seine Bronzereliefs mit Szenen aus dem alten Testament an der Innenseite der Chorschranken des Santo, die seit 1488 entstanden. Alle diese Reliefs charakterisiert der Mangel an Kompositionssinn, eine fast kindliche Ueberfüllung und Uebereinanderstellung zahlloser kleiner, fast frei vom Grunde gelöster Figuren, ungeschickte Bewegung und bis zur Karikatur übertriebener Ausdruck bei genrehafter Auffassung. Ihre schwerfälligen Formen, ihre harten, wie mit dem Meiſsel gehauenen Falten, die bei dünnen Gewändern wie zerknittertes Papier erscheinen, die strähnigen Haare, die geschlitzten Augen mit dem eingebohrten Stern sind so typisch, daſs der Meister danach leicht herauszukennen ist. Den ausgesprochenen Charakter dieser Arbeiten verraten verschiedene Einzelfigürchen, die sich als solche und durch ihre sorgfältige Durchbildung vor den Kompositionen des Künstlers vorteilhaft auszeichnen, so daſs sie zu den geschätztesten Bronzestatuetten des Quattrocento zählen.

Dahin gehört vor allem der David, der den Fufs auf das Haupt des Goliath stellt, in der Sammlung Foulc zu Paris, das Meisterwerk des Künstlers, das lange als eine Arbeit Donatellos galt (Taf. XX). Der erste Blick verrät, dafs Bellano den Bronzedavid seines Meisters in der Erinnerung hatte, als er diese Figur erdachte. Ihm verdankt er vor allem die Freiheit der Haltung, aber aus der jugendlichen Heldengestalt ist hier ein Genrefigürchen geworden, ein junges Bürschchen, dem auf seinem Wege ein Abenteuer zugestofsen ist, über das er halb stolz, halb schüchtern nachsinnt. Die Durchbildung ist eine ungewöhnlich feine, selbst in der Faltengebung, die zwar die für Bellano charakteristische, aber sehr verstanden und selbst geschmackvoll ist. Wenn es noch eines Beweises für die Zurückführung auf Bellano bedürfte, so genügt ein Blick auf die Unterseite der ausgehöhlten Basis. Hier ist ganz klein und skizzenhaft David bei seiner Herde dargestellt, in Reliefstil und Formengebung genau wie wir es auf dem Davidrelief im Chor des Santo sehen (Abb. 12). Von dem Foulcschen David, der sicher ein ganz eigenhändiges Werk des Künstlers ist, sind Nachbildungen in der Werkstatt, scheint's, nicht gemacht worden. Dagegen kommt eine etwas kleinere Davidstatuette, die wie eine Vorarbeit dazu erscheint, wohl in einem Dutzend Wiederholungen vor, die sämtlich ihrer Ausführung nach der Werkstatt angehören. Das auf Taf. XX abgebildete Exemplar im Victoria- and Albert-Museum ist eines der besten unter ihnen. Die Stellung ist noch nicht so frei, der Ausdruck des anmutigen Köpfchens mädchenhaft schüchtern, die Falten sind nur skizzenhaft angedeutet. Die Behandlung ist nicht unwesentlich verschieden von der des Foulcschen David und den übereinstimmenden Figürchen, wie wir sie im folgenden zusammenstellen. Die Falten wie die Haare erscheinen nicht scharf und wie in die Bronze geschnitten, sondern leicht eingeritzt, offenbar weil die skizzenhafte Wachsmodellierung nicht nachziseliert ist. Die gleiche Behandlung finden wir bei verschiedenen später zu erwähnenden gröfseren Statuetten, die sich sonst den vorgenannten Figuren Bellanos so nahe anschliefsen, dafs wir sie wenigstens vermutungsweise seinen Werken anfügen.

13. Bellano (?) Atlas, Sammlung Max Kann, Paris.

Eine derbere Charakterfigur, die gleichfalls alle Kennzeichen des Künstlers an sich trägt, ist der h. Hieronymus, der dem Löwen den Dorn aus der Tatze zieht, in der Sammlung Gustave Dreyfus zu Paris (Taf. XXI); massig und selbst etwas plump in der Bildung, aber tüchtig in der Bewegung und voll derber Kraft; der kleine Löwe ein kindliches Phantasiegebilde. Gerade durch ihre schlanke Bildung und ihr frisches Ausschreiten ist eine Statuette der Berliner Sammlung (Taf. XXII), die Hekate, ein interessantes Gegenstück zu diesem Hieronymus, welche die Vielseitigkeit Bellanos beweist und mehr als andere Arbeiten für seine Originalität in der Erfindung Zeugnis ablegt. Die Art, wie der Künstler die Dreiköpfigkeit durch drei Gesichter dargestellt, wie er diese angebracht und charakterisiert hat, selbst die Bildung der Gestalt und der Profile zeugt von einem Geschick und selbst von einem Schönheitsgefühl, das wir sonst bei Bellano nur selten finden. Eine verwandte, noch phantastischere Figur erwähnt der Anonimo in der Sammlung M. M. Benavides zu Padua: eine nackte weibliche Gestalt ohne Arme, auf einem Krokodil sitzend; eine Darstellung, die gewifs durch ähnliche allegorische Erfindungen Mantegnas beeinflufst worden ist.

Unter den Bronzen der Spitzerschen Sammlung war neben Riccios Reiter ein dem gleichen Künstler zugeschriebener Neptun das bekannteste, auf der Versteigerung meist umworbene Stück. Es ist kürzlich aus der Sammlung Hainauer in die von P. Morgan gelangt. Eine Wiederholung (Taf. XXIV), nicht von gleicher Schärfe und über abweichendem Seeungeheuer, besitzt das Museo Nazionale zu Florenz, das auch eine kleinere, etwas abweichende Replik des Neptun allein enthält, die nach den reichen, allgemeinen Formen schon eine etwas jüngere Nachbildung ist. Sehr häufig ist das Meerungeheuer allein für den Arbeitstisch der Paduaner Gelehrten wiederholt worden; auf dem Schwanz steht dann eine kleine Muschel für die Tinte und zwischen den Flossen ist eine flache Muschel für den Streusand angebracht. Die etwas starre Haltung und die Behandlung der Haare schliefsen die alte Bezeichnung Riccio aus, während sie charakteristisch für Bellano sind. Der Neptun ist eine prächtige, energische Gestalt, namentlich in dem einzigen eigenhändigen Exemplar der Sammlung Morgan, während er

in der geringeren Wiederholung in der Florentiner Sammlung auch dadurch weniger glücklich wirkt, dafs er wahrscheinlich auf ein nicht zugehöriges Seetier gestellt ist. Eine andere sehr originelle Figur, die im Kopf die auffallendste Verwandtschaft mit dem Neptun zeigt, ist der Atlas oder Herkules (Taf. XXI), nach oben blickend, in der Sammlung Max Kann in Paris; in der Haltung, wie er die (fehlende) Erdkugel balanciert, besonders geschickt, die Hände derb und flüchtig, ganz wie beim Hieronymus der Sammlung Dreyfus, die Falten des kurzen doppelt geschürzten Gewandes einfacher und regelmäfsiger gelegt als sonst, schon der Behandlung der jüngeren Lombardi ähnlich (Abb. 13). Aehnlich in der Behandlung, namentlich der Hände, ist eine bekleidete weibliche Figur, im Begriff, sich den Dolch in die Brust zu bohren, im Kaiser Friedrich-Museum (Abb. 14); nach dem Baumstamme, an den sie gefesselt ist, wohl als Dido zu deuten. Feiner bewegt und fast zierlich ist daneben eine in der Arbeit verwandte Venus, die ihr Gewand mit der Linken hochhält, im Ashmolean Museum (Taf. XXII), die freie Nachbildung einer antiken Statue.

Eine originelle Charakterfigur, die namentlich mit dem alten Antlitz im Kopf der Hekate verwandte Bildung zeigt, ist die am Boden liegende, in höchster Erregung nach oben blickende „Hexe" in der Sammlung John P. Heseltine zu London (Taf. XXIII). Auf den ersten Blick mutet sie fast wie eine Barockarbeit an, sowohl in der starken Bewegung, wie in der outrierten Formengebung, in der sauberen Ziselierung und detaillierten Bildung des Bodens. Aber der Vollgufs verrät schon die frühe Zeit, und abgesehen von der Hekate, besitzen wir auch in einer kleinen Genrefigur (Taf. XXIII), in dem lagernden Hirtenknaben neben seinem Hunde im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin, ein in der Anordnung wie in der naturalistischen Behandlung des Bodens ganz verwandtes Figürchen, das rein quattrocentistisch ist und echt Bellanoschen Charakter zeigt, wenn es auch nur ein flüchtiger Rohgufs ist.

14. Bellano, Dido im Berliner Museum.

Dafs die „Hexe" auf Bellano zurückgeht, beweisen auch ein paar der eigentümlichsten Kompositionen des Quattrocento, die beiden „Höllenberge" in der Sammlung Figdor zu Wien (Taf. XXV u. XXVI), die sich durch den Vergleich mit den Reliefs im Santo mit Wahrscheinlichkeit als Bellanos Werke erweisen. Die auffällige Stillosigkeit, wie sie sich hier in dem Fehlen jeder einheitlichen Komposition, in der Häufung von beinahe frei gearbeiteten Figürchen, in der Verbindung verschiedener Darstellungen auf einer Tafel, wie in der naturalistischen Durchbildung des Terrains bekunden, finden wir auch in den „Höllenbergen", in denen die verschiedenen Höllenstrafen der griechischen Unterwelt an ein paar maulwurfsartigen Hügeln wiedergegeben sind. Die Furien entsprechen hier durchaus der „Hexe" und der einen Maske der Hekate, die Gestalten der Gepeinigten stimmen in ihrer Bildung mit den nackten Figuren der Reliefs wie mit den Statuetten überein, die wir als Bellanos Arbeiten nachzuweisen suchten. Für die Auffassung der antiken Mythe in der Kunst der Renaissance sind diese beiden „Berge", die als Güsse und in der Ziselierung schon von ebensolcher Meisterschaft sind wie die Hekate, von hervorragendem Interesse. Solche Arbeiten werden es vor allem gewesen sein, die den Ruf Bellanos bei seinen Zeitgenossen begründeten.

Unter Bellanos Werken würden zu den bedeutendsten der „Fliehende" in der Sammlung Morgan (Taf. XXVII) und der „Falkenbauer" im Kaiser Friedrich-Museum (Taf. XVIII) gehören, wenn wir diese dem Künstler zuschreiben dürfen. Beide haben eine Feinheit der Naturbeobachtung und eine Breite der Wiedergabe, wie sie anderen Figuren Bellanos in dem Mafse nicht eigen sind. Wie der Bauer gespannt auf den (jetzt fehlenden) Falken blickt, der auf seiner ausgestreckten Rechten sitzt, während er in der Linken einen (gleichfalls fehlenden) Stock hält, um den Vogel zu bändigen,

15. Bellano (?), Der Dichter im Berliner Museum.

16. Bellano (?), Judith im Berliner Museum.

und wie er vorsichtig vorwärts geht, ist mit derselben Meisterschaft beobachtet, mit der der Körper unter der dürftigen Kleidung gegeben ist. In ähnlich treffender Weise ist hoffnungslose Verzweiflung in der kräftigen Bewegung und im Ausdruck des „Fliehenden“ geschildert. Auch hier ist der Körper einfach und breit gegeben, aber trefflich verstanden. Die ganze Formengebung verrät einen Paduaner Nachfolger Donatellos; auf Bellano lassen Struktur der Köpfe, Behandlung der Haare, Zeichnung der Augen und andere Details schliefsen. Beide Figuren, vor allem der „Falkenbauer“, gehören zu den besten Bronzestatuetten der Frührenaissance.

Noch weniger sicher läfst sich Bellano in ein paar dem Motiv nach sehr abweichenden, originellen kleinen Figürchen bestimmen, die aber, als seiner Art am nächsten, hier mit erwähnt werden müssen: in dem Dichter mit der tragischen Maske in der Hand (Abb. 14), und in der Judith mit dem Haupte des Holofernes (Abb. 15), beide im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin. Sie sind wahrscheinlich als Bestandteile eines Gerätes, als Griffe von Glocken oder dergleichen, entstanden und daher nur flüchtige Rohgüsse. Die Judith ist auch merkwürdig dadurch, dafs sie ganz nackt dargestellt ist.

Diese skizzenhaften Figürchen des Tragöden und der Judith leiten zu einem Künstler über, der dem Bellano sehr nahe steht, aber doch so markante Abweichungen von dessen Art zeigt, dafs er mit ihm nicht eine Person sein kann. Das einzige uns bisher bekannte Werk unter den Statuetten ist der sich kasteiende Hieronymus im Kaiser Friedrich-Museum (Taf. XXII). Der Meister hat die eckige Derbheit, den herben Naturalismus des Bellano, aber bei tüchtigerer Kenntnis der Anatomie und feinerer Durchbildung des Details. Charakteristisch sind für ihn die wie in gedrehten Wülsten zusammengeballten Falten seiner dicken Stoffe und der in ähnlichen gewellten Strähnen fallende Bart. Wie er die Brust und Schulter modelliert, wie er ein Ohr oder Auge zeichnet, wie die Figur bewegt ist und wie die Bewegung dem asketischen Ausdruck entspricht, das zeigt ein Verständnis wie es weder Bellano noch ein anderer Bronzekünstler des Quattrocento in Padua besitzt. Darin steht der Künstler den gleichzeitigen Florentiner Meistern nahe, denen er freilich in Frische der Erfindung und Breite der Behandlung nicht gleichkommt.

Diesem Hieronymus kommt eine in der Florentiner Bronzesammlung unter Pollaiuolos Namen viel bewunderte Figur sehr nahe, der Athlet: ein nackter Krieger, der sich gegen den Ausfall seines Gegners zu decken sucht (Taf. XXVIII). Die Anatomie, die Konzentrierung des ganzen Körpers auf den bestimmten Moment und die Schärfe, mit der diese zum Ausdruck kommt, die derben, etwas plumpen Formen sind dem Hieronymus verwandt. Jedenfalls ist auch diese Figur paduanisch und grundverschieden von der Art Pollaiuolos, dem sie früher zugeschrieben wurde. Wie das Gegenstück zu dieser Figur, auch in der Gröfse damit übereinstimmend, erscheint der Athlet in der Sammlung Beit zu London, ein nackter Krieger, der gegen seinen Gegner ausfällt (Taf. XXVIII). Bei beiden Figuren sind Schwert und Schild fortgelassen; die Güsse waren vermutlich nur Proben, des Künstlers, sind sie doch auch fast unziseliert. In der Bewegung ist diese zweite Figur freilich leerer, im Ausdruck nüchterner, in der Anatomie oberflächlicher als der Athlet der Florentiner Sammlung, vielleicht weil sie nur eine Nachbildung aus zweiter Hand war.

ANDREA BRIOSCO GENANNT RICCIO

(1470—1532)

Durch Bellanos Schüler Andrea Briosco, der ein Paduaner war wie jener, gelangt die Kleinplastik in Bronze zu ihrer höchsten Blüte. Noch im fünfzehnten Jahrhundert aufgewachsen und in der Kunst des Quattrocento fest wurzelnd, bleibt Riccio doch von der Hochrenaissance, wie sie sich in Venedig unter seinen Augen entfaltete, nicht unbeeinflufst. In seinen reicheren Kompositionen, namentlich bei gröfserem Umfang, wie in den Reliefs vom Monument Torriani, jetzt im Louvre, in den beiden Reliefs im Chor des Santo (Abb. 17), in manchen Darstellungen des grofsen Leuchters ebenda, in den Bronzereliefs des Dogenpalastes und so fort, sämtlich Arbeiten aus der mittleren oder späteren Zeit des Künstlers, macht sich dieser Einflufs teilweise in einer falschen Klassizität, in nüchterner Ruhe und Einförmigkeit geltend, aber auf seine kleinen Einzelfiguren hat die Kunst eines Giorgione und Tizian nur anregend gewirkt; sie sind lebendiger bewegt, feiner und naturwahrer durchgebildet, voller und schöner in der Form, mannigfacher und individueller als die meisten seiner Reliefs.

17. Riccio, Selbstporträt im Louvre und im Wiener Hofmuseum.

18. Riccio, Bronzerelief im Santo zu Padua

Auf diese Statuetten hat Riccio besondere Sorgfalt verwendet, sie sind regelmäſsig, soweit sie uns in eigenhändigen Exemplaren erhalten sind, mit einer für die Zeit und diese Art der Kleinkunst ungewöhnlichen Gewissenhaftigkeit nach der Natur studiert, sind trefflich gegossen und nur leicht ziseliert, so daſs ihnen die Frische der künstlerischen Erfindung nicht fehlt, die bei den gröſseren Arbeiten und den Reliefs durch übertriebene Ziselierung mehr oder weniger verloren gegangen ist.

Für die Figuren des Riccio, der uns sein Bildnis in einem seiner Reliefs wie in einer kleinen Büste (im Louvre und im Wiener Hofmuseum, Abb. 17) erhalten hat, haben wir freilich nur wenige gleichzeitige Zeugnisse: nur der „Vasenträger“ wird vom Anonimo in der Sammlung Marco Mantova Benavides zu Padua genau genug beschrieben, um ihn in dem Bronzefigürchen des Kaiser Friedrich-Museums (Taf. XXXII) mit groſser Wahrscheinlichkeit wiedererkennen zu können. Aber die beglaubigten Monumente, Reliefs, Plaketten und Gefäſse bieten so viele Vergleichungspunkte, daſs wir danach auch die Figuren seiner Hand, bei denen sich häufig noch sein Name traditionell erhalten hat, unschwer heraus zu erkennen vermögen, so sicher wie bei keinem andern Meister der Zeit.

Riccios Werk an Kleinbronzen ist weitaus das reichste und mannigfachste aus der Zeit der Renaissance. Mehr als siebzig verschiedene Figuren und Geräte lassen sich auf ihn zurückführen, darunter etwa die Hälfte in eigenhändigen Exemplaren; manche in sehr verschiedener Weise variiert. Wenn wir seine beglaubigten Werke darauf durchsehen, finden wir verschiedenes Detail, das regelmäſsig wiederkehrt. So vor allem die flache kleine Muschel, die im Ornament fast nie fehlt, und selbst im Haarschmuck, am Zaumzeug, an den Sockeln mit Vorliebe angebracht ist. Aehnlich der kleine Blumenkranz und das magere Stengelornament, nicht selten auch Masken, Sphinxe und andere phantastische Gebilde aus der Tier- und

Pflanzenwelt. Es sind nur äufsere Kennzeichen; aber, wie die Wünschelrute die Quelle, so verraten sie den Meister, den wir dann bei aufmerksamer Beobachtung auch im Typus, in Körperbildung und Behandlung erkennen.

Eines der berühmtesten Werke Riccios ist der „Krieger zu Pferde". Einmal hat ihn der Künstler ganz eigenhändig ausgeführt: in dem Exemplar, das aus der Sammlung Spitzer in die von George Salting übergegangen ist (Taf. XXIX). Es ist kenntlich nicht nur an der gröfseren Frische, an den reichen, charakteristischen Ornamenten des Helms und der Schuhe: auch der temperamentvolle Gaul ist hier Riccios eigene Erfindung, während in den Wiederholungen seiner Werkstatt, wie sie in den Sammlungen Beit (Taf. XXX), Fürst Liechtenstein und Morgan, im Kaiser Friedrich-Museum und sonst vorkommen, der Reiter regelmäfsig auf einem Pferde sitzt, das nach einem der vier griechischen Rosse von S. Marco kopiert ist. Diese Beute der Venezianer bei der Eroberung von Konstantinopel war so berühmt, dafs die Sammler eine Kopie davon der eigenen Erfindung Riccios vorzogen. Nicht ganz mit Unrecht; denn so trefflich sein Gaul in Bewegung und innerer Erregung mit dem Reiter, dem prächtigen „Rufer im Streit", zusammenpafst, im Verständnis der Form ist er den griechischen Streitrossen nicht gewachsen.

Eine sehr charakteristische, tüchtige Figur des Künstlers ist die etwa viertellebensgrofse Mosesstatuette im Besitz von Madame André-Jacquemart in Paris (Taf. XXXI). Dieser Moses mit seinen eigentümlichen, flach anliegenden Widderhörnern, wie sie an den Masken des grofsen Leuchters vorkommen, entspricht ganz den Gestalten in den Reliefs im Santo wie am Kandelaber, sowohl in Typus wie in Haltung und Gewandung, die hier besonders stark und etwas nüchtern antikisierend sind. Dem Reiter in der Bewegung, in der herberen Bildung, der antiken Rüstung und dem überreichen Schmuck sehr verwandt und wie dieser wohl ein Werk seiner frühen Zeit ist der Arion, der seinen Gesang mit dem Plektron begleitet, eines der Hauptstücke des Legates Davillier im Louvre (Taf. XXXI). Im Kopf fast übereinstimmend, aber mit schmachtendem Ausdruck, ist der Sebastian ebenda (Taf. XXXI), von dem die Sammlung G. Dreyfus ein anderes Exemplar besitzt. Eine ähnliche Gestalt wie der Arion ist der Hephästos am Ambos in der Sammlung Martin

18. Riccio, Der Bronzeleuchter im Santo zu Padua.

Leroy in Paris (Taf. XL), voll herber Kraft und Leben. Zu dem nackten Hirten mit der Ziege im Museo Nazionale zu Florenz (Taf. XXXIV) enthält das Relief des Santo mit dem „David vor der Bundeslade" in dem Tempeldiener, der das Schaf greift, ein übereinstimmendes Gegenbild. Ihr Vergleich zeigt recht deutlich, wieviel mehr Studium und Fleifs der Künstler auf seine Figuren verwandte als auf die überfüllten Kompositionen der Reliefs.

Die Florentiner Sammlung besitzt, dank dem Legat Carrand, eine der prächtigsten nackten Frauengestalten Riccios, ja der italienischen Plastik überhaupt: die Abundantia (Taf. XXXIV). Als solche hat sie der Künstler besonders voll gebildet, eine echt Palma'sche Schönheit, aber voll frisch pulsierendem Leben. Den junonischen Kopf umgibt das reiche, geschmackvoll angeordnete Haar mit Perlen und Diadem, in dem die kleine Muschel als Mittelstück nicht fehlt. Der kleine Knabe, den sie im Arme hält, entspricht genau den Kindern in den Reliefs des Künstlers. Ein paar andere nackte Frauengestalten zeigen die gleiche Formenauffassung bei etwas schlankerer Bildung und stärkerer Bewegung und haben dadurch wieder ganz eigenen Reiz. Die eine stellt eine junge Bacchantin vor, die halb kniend die Becken schlägt, im Besitz von Martin Leroy in Paris (Taf. XXXII), die andere Susanna, die, durch die Alten aufgeschreckt, schreiend aus dem Bade entflieht, in der Sammlung von Pierpont Morgan (Taf. XXXII). Die lebhafte Bewegung hat der Künstler äufserst sprechend und wahr und doch durchaus statuarisch zu geben gewufst. Selbst die Art, wie Susanna mit lautem Aufschrei ihren Schrecken bekundet, hat durchaus nichts Unschönes; ihr Köpfchen erscheint wie das Gegenstück zum Kopf von Riccios Krieger, der seinen Schlachtruf weit hinaus ertönen läfst. Der Körper der Bacchantin bietet in der gewählten Stellung von allen Seiten besonders mannigfache und schöne Konturen.

19. Riccio, Sklave im Hofmuseum zu Wien.

Wie im gewollten Gegensatze gegen diese stark bewegten Figuren hat Riccio eine schlafende nackte Frau geschaffen (Taf. XXXIII), die in der Natürlichkeit der Stellung, in der bis ins kleinste treuen Wiedergabe des Modells — anscheinend derselben jungen Frau, welche ihm für die Abundantia im Bargello safs —, wie in der Frische des fast unberührten Wachsgusses den eben genannten Frauengestalten nichts nachgibt. Selbst der im Schlaf halb geöffnete Mund hat nichts Störendes, erhöht vielmehr den Eindruck des Unmittelbaren und der höchsten Naturwahrheit. Wodurch diese schöne Sylphe die sich an einem Baumstumpf niedergesetzt hat, eingeschläfert ist, darauf weist die Figur eines sitzenden Satyrs, der die Doppelflöte eben absetzt, eine Figur, ebenso charakteristisch für Riccio, ebenso fein bewegt und lebendig in der Empfindung, wie jene Nymphe. Sie ist mit der Sammlung in das Ashmolean Museum zu Oxford gelangt (Taf. XXXIII). Beide Figuren erscheinen deutlich als Gegenstücke; dadurch wird es wahrscheinlich, dafs darin Pan und die von seinem Spiel eingeschläferte Syrinx dargestellt sein sollen. Die schöne Jünglingsgestalt ist dem Hirten mit der Ziege in der Sammlung des Bargello sehr ähnlich, aber stärker bewegt und tüchtiger durchgebildet. Das Museo Nazionale zu Florenz besitzt auch ein zierliches bekleidetes Frauenfigürchen in der Gruppe der „Europa auf dem Stier" (Taf. XXXV), die freilich bei dem Phlegma des ganz naturalistisch durchgebildeten Stiers und der ruhigen Haltung der Europa mit ihrer leichten Handbewegung nicht gerade den Eindruck einer Entführungsszene macht. Der unter der geschmackvollen Gewandung angedeutete Körper hat die festen, vollen Formen, die Riccio eigen sind. Der treffliche Gufs ist fast reiner Wachsausgufs.

Besondere Freude hatte der Künstler an Genrefiguren; wir besitzen eine ganze Reihe derselben, die ihm selbst oder seiner Werkstatt zugeschrieben werden müssen. Freilich ist der Vorwurf meist noch ein biblischer. In verschiedenen Figürchen, die einen schreitenden Knaben mit einem Fisch oder mit leichtem Reisegepäck darstellen, haben wir zweifellos den kleinen Tobias auf der Wanderschaft zu erkennen (Taf. XXXVI). So in dem etwas gröfseren Figürchen mit dem Hunde zur Seite im Museo Nazionale zu Florenz (geringeres Exemplar, in dem der Hund fehlt, im Berliner Museum), in dem kleinen Knaben mit dem Fisch und der Angelrute über dem Rücken ebenda, in den beiden schreitenden Knaben im Berliner Museum und im Wiener Hofmuseum. Wie diese Figürchen in den Wiederholungen, die wohl alle nur in der Werkstatt angefertigt wurden, nicht selten aber auch spätere Nachbildungen sind, häufig leicht variiert wurden, zeigt das Exemplar des kleinen Tobias im Berliner Museum, in dem er statt des Fisches einen Beutel in der rechten Hand hält.

Diesen Tobiasknaben auf der Wanderschaft entspricht eine rein genrehafte Darstellung im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin: der Knabe, der eine grofse Grille verfolgt, die in eine alte knorrige Weide geflogen ist (Taf. XXXVI). In dem unteren Ast ist das Tintenfafs, zwischen den mächtigen Wurzeln, die als Fratzen gebildet sind, das Sandfafs angebracht. Aehnliche

genrehafte Kinderfiguren als Träger von Tintenfässern, mit Muscheln auf dem Rücken oder einem Fäſschen zur Seite, sind auſserordentlich häufig wiederholt worden, nicht nur in der Werkstatt Riccios, sondern auch von gewöhnlichen Handwerkern, wobei der Charakter des Künstlers zum Teil verwischt worden ist (Taf. XXXVII). Es ist daher nicht immer leicht, Riccio darin zu erkennen. Am originellsten und wohl eigenhändig ist der kleine Negerknabe, der sich an einem Gefäſs wärmt, neben dem er hockt, in der Sammlung Trivulzi zu Mailand. Diese Darstellung ist mir nur in diesem einzigen, trefflichen Exemplar bekannt.

Riccios Lust und Verständnis für die Darstellung der Tiere haben wir schon bei verschiedenen Figuren und Gruppen kennen gelernt. Während ihm der Bau des Pferdes nicht genügend bekannt ist, ist der Stier unter der Europa schon gut verstanden. Am besten gelingt ihm die Wiedergabe der Ziege, die er auch im Interesse seiner beliebten phantastischen Satyrgestalten besonders studiert und in den verschiedenen Arten, die Italien damals hatte, wiedergibt. Dieselbe langohrige Ziege, wie wir sie in der Gruppe des Hirten mit der Ziege im Bargello finden (vgl. Taf. XXXIV), kommt auch vor als Reittier eines kleinen Satyrs, von dem sich ein Exemplar im Kaiser Friedrich-Museum (Taf. XXXVIII), ein anderes in der Sammlung Beit befindet. Von einer andern Ziegenart mit langen gekrümmten Hörnern und mächtigem Bart und Mähne befinden sich übereinstimmende Exemplare im Bargello und im Kaiser Friedrich-Museum. In letzterer Sammlung ist auch eine sehr fein beobachtete Ziege mit kurzen Hörnern, die meckert und mit einem Beine nach hinten austritt (Taf. XXXVIII); ein anderes Exemplar davon in der Sammlung John P. Heseltine in London. Auch unter anderen zum Teil trefflich beobachteten Tieren, deren Meister sich nicht sicher bestimmen lassen und die wir daher später im ganzen zusammenstellen, wird wohl das eine oder andere noch auf Riccio zurückgehen; namentlich jene Krebse, Kröten, Hirschkäfer und ähnliche kleine Tiere, die so häufig zur Belebung neben den Muscheln, die als Tintenfaſs dienten, angebracht sind (Taf. XXXIX). Anderen Tieren begegnen wir an Riccios Türklopfern, Lampen usf. (vgl. Taf. XLIX und LVI).

Riccios Ruf unter seinen Zeitgenossen gründet sich vor allem auf seine Bronzegeräte und Bronzegefäſse. Dieser Ruf verschaffte ihm im Jahre 1507 den Auftrag auf den kolossalen Osterkerzenleuchter, der im Chor des Santo zu Padua steht (Abb. 18). Obgleich geschickt im Aufbau, von reicher, phantasievoller Erfindung und im einzelnen voll von trefflichen Figuren und Kompositionen, steht er doch infolge seiner übertriebenen Gröſse, der Wiederholung verwandter Motive und Ueberladung hinter manchem kleinen Gerät zurück, das aus Riccios Werkstatt hervorging. Letzteres ist bei aller Mannigfaltigkeit doch vor allem auf Figurenschmuck berechnet und hält sich in den Formen, so phantastisch diese oft sind, doch möglichst eng an die Antike; suchte man doch, wie man selbst die Bedürfnisse ihnen anzupassen sich bemühte, auch eigene Gebrauchsgegenstände den römischen nachzuahmen, weil die Italiener der Renaissancezeit sie als die vollendetsten bewunderten und sich in ihrer Umgebung gern als direkte Nachkommen und Nachfolger der alten Römer fühlten. Es sind vorwiegend Gegenstände, die für den Arbeitstisch bestimmt waren, den die humanistische Zeit, zumal die Gelehrten der Universitätsstadt Padua, vor allem gern schmückten: Tintenfaſs, Leuchter, Lampe, Tischglocke, Kästchen für Federn u. dgl. und eine Kuſstafel; dann für den Festsaal Urnen, Vasen, Leuchter, Räuchergefäſse usf. Von allem haben wir Beispiele von Riccios Hand, meist eine Reihe derselben; sie sind regelmäſsig die schönsten in ihrer Art, die uns die Renaissance hinterlassen hat. Manche von diesen Geräten lassen sich als solche nur im uneigentlichen Sinne bezeichnen: neben kleinen Freifiguren, ähnlich denen, wie wir sie oben kennen lernten, ist eine Muschel auf zierlicher Basis, ein Füllhorn im Arm zur Aufnahme des Lichts oder dgl. angebracht, und dadurch ist das Stück zu einem Tintenfaſs, Leuchter usf. gestempelt worden. Dahin gehören, wohl als Gegenstücke gedacht, ein kniender Satyr mit Bockshörnern und mit Muschel und Horn in den Händen, sowie ein hockender Jüngling mit Muschel auf der Schulter, im Kaiser Friedrich-Museum, in der Sammlung P. Morgan usf. (Taf. XL); letzterer ganz verwandt dem Hirten mit der Ziege im Museum zu Florenz. Dahin gehören ferner das Meerungetüm mit einer Nymphe auf dem Rücken, dessen bestes Exemplar Mr. Morgan besitzt (Taf. XLI), sowie der Atlas, dessen Weltkugel als Lampe ge-

20. Riccio, Glocke.

21. Riccio, Glocke.

staltet ist (mit einem Christusknaben darauf?) und einer Vase für die Tinte auf der dreiseitigen Basis; oft wiederholt, aber selten vollständig und so gut wie in der Sammlung von Mrs. Taylor in London (Abb. 23). Dahin gehören vor allem die häufig vorkommenden knienden und hockenden bocksfüfsigen Faune, von denen wir einige treffliche Originalarbeiten aus den Sammlungen des Bargello, der Wallace Collection, des Wiener Hofmuseum, bei M. Foulc und Madame André (Taf. XLII u. XLIII) abbilden. Ganz verwandte Faune und Satyrgestalten finden wir am grofsen Kandelaber des Santo, an dessen Ecken sie wiederholt angebracht sind. Geringere, meist etwas kleinere Schulkopien oder alte Nachbildungen kommen sehr häufig vor. Fast ebenso häufig sind die Gruppen von einem sitzenden Faun mit einer Fauneske oder von einer solchen mit einem kleinen bocksbeinigen Wesen zur Seite, wie deren auf Taf. XLIV ein paar wiedergegeben sind. Sie halten oder hielten ursprünglich in der erhobenen Hand ein Füllhorn oder ähnliches Gerät, das als Tülle für das Licht diente und haben zur Seite auf der meist dreiseitigen Basis die Muschel für die Tinte. Von diesen Gruppen kenne ich kein Exemplar, das als eigenhändige Arbeit Riccios bezeichnet werden könnte. Eine reichere Gruppe, aber in kleinerer Ausführung, ist vollständig als Deckel eines Tintenfasses (letzteres moderne Kopie nach dem Borghese-Tintenfafs von Cellini) im Ashmolean-Museum zu Oxford vorhanden (Abb. 22): ein gefesselter Faun auf phantastisch gebildetem Sockel sitzend, neben dem auf der einen Seite die nackte Pomona mit gefülltem Fruchtkorb, auf der andern ein kleiner Amor steht; damit soll wohl die bestrafte Leidenschaft allegorisch verbildlicht werden. Die Einzelfiguren dieser Gruppe kommen gelegentlich in guten Ausgüssen vor; so die Pomona im Kaiser Friedrich-Museum, von der ein anderes Exemplar bei G. Dreyfus in Paris sich befindet, der gefesselte Faun bei demselben Sammler usf. Dieser besitzt auch eine ganz ähnliche sitzende Fauneske in gleicher Gröfse mit dem Blitz des Zeus in der Hand, die zu einer mir nicht bekannten ähnlichen Gruppe gehört, welche vielleicht als Gegenstück zu ersterer diente (Taf. XLV).

Ebenso beliebt wie solche Tintenfässer waren Riccios kleine Lampen, die bald als Akrobaten, bald als grimassierende Köpfe, hockende Zwerge und phantastische Mischwesen gebildet sind. Einige der besten Beispiele unter den Bronzen des Bargello, der Wallace Collection, des Wiener Hofmuseums, des Museums zu Modena und aus den Sammlungen Morgan und Rosenheim in London haben wir auf den Tafeln XLVI bis XLVIII abgebildet: doch kommen noch manche andere häufig vor, meist in geringeren Wiederholungen und selten vollständig. Sie waren ursprünglich meist auf eine Adlerklaue gestellt, die ihnen einen originellen Aufbau und sichere Stellung gibt. Das originellste Stück der Art ist eine solche Lampe im Museum zu Kopenhagen, wo über hohem Adlerfufs eine Schildkröte schwimmt, auf der ein Faun hockt (Taf. XLIX). Dieses eigenartige Untergestell verwendet der Künstler auch für seine Doppelleuchter, die oben regelmäfsig eine Nereide mit Fischbeinen zeigen, auf deren Schwanzspitzen die Tüllen der Lichter angebracht sind. Von den Dutzenden von Exemplaren mit geringen Veränderungen, die noch erhalten sind, bilden wir je eines von den Paaren ab, die sich im Ashmolean-Museum (mit den Initialen und Wappen des Agostino Chigi) und bei M. Foulc in Paris (Taf. L) befinden.

Reicheren, kandelaberartigen Aufbau zeigt eine hohe Lampe mit einer (antiken) Athenastatuette obenauf, im Herzogl. Museum zu Braunschweig (Taf. XLIX), die in ihren gefesselten Faunen, den Sphinxen, Masken und dem Ornament lauter charakteristische Motive Riccios aufweist. Andere Geräte dieser Art enthalten neben den Figürchen vorwiegend kleine Reliefs als Schmuck. Diese sind zum Teil die bekannten Plaketten Riccios, die ja für solche Zwecke erfunden wurden; andere kommen aber auch nur an diesen besonderen Exemplaren vor. So an dem originellen dreiseitigen Leuchter im Wiener Hofmuseum (Taf. XLIX), an dessen oberem Stück gefesselte nackte Männer stehen; er ist sicher, wie die Braunschweiger Lampe, ein eigenhändiges Werk Riccios. Dies gilt auch für ein paar Tintenfässer in der Wallace Collection und bei Mrs. Taylor in London, die im wesentlichen den untern Teil jener Lampe wiederholen (Taf. LI): an den Ecken des dreiseitigen Aufbaus hocken über Masken gefesselte Faune, wie auch der Deckel mit einer solchen Figur geschmückt ist. Gelegentlich kommt auch eine gefesselte Fauneske vor. An dem Wallaceschen Tintenfafs sind die Hochreliefs an den drei Seiten sonst nicht

bekannte Kompositionen Riccios; an dem Taylorschen Stück sind es drei der bekannten Herkulesarbeiten Modernos. Das legt die Frage nahe, die auch bei einigen anderen Plaketten Riccios sich uns aufdrängt, ob nicht unter dem Pseudonym „Moderno“ unser Riccio sich versteckt, der im Gegensatz zu dem auf seine Kopien der Antike stolzen „Antico“ (Pier Ilari Bonacorsi) sich als Schöpfer eigener neuer Gedanken „Moderno“ genannt hätte.

Seiner Lust an phantastischer Bildung und am Dekorieren läfst Riccio vollsten Lauf in ein paar Lampen, die er als Schiffchen gestaltet. Die eine, völlig intakte, besitzt Baron Gustave Rothschild in Paris (Taf. LII), die andere das Victoria and Albert-Museum in London (Taf. LIII). In ersterer ist der Körper des Schiffchens mit Reliefs von tanzenden Putten und an der Rückseite mit einer Maske verziert; an der Londoner Lampe ist beiderseits ein Zug von Meergöttern in der Mitte unterbrochen durch ein Rund mit der Relieffigur eines Windgottes. Die mageren, nach aufsen gebogenen Füfse und die spiralförmigen langen Henkel mit ihren Köpfen sind ebenso charakteristisch für den Meister, wie die Kränze, Muscheln, Delphine und Putten im Dekor. Sehr verwandt in der Bildung der Beine und Henkel, aber derber und kräftiger ist eine hohe dreiseitige Lampe (Taf. LIV), von der je ein Exemplar im Louvre und im National-Museum zu München sich befindet; sie ist mit Faunesken und Putten und an der Rückseite mit einer (einzeln nicht selten vorkommenden) Plakette dekoriert. Den fehlenden Deckel kann man aus einem einzelnen, kleineren Deckel im Besitz von G. Dreyfus zu Paris ergänzen, der zu einer ganz ähnlichen Lampe gehört haben mufs.

22. Riccio, Deckel eines Tintenfasses im Ashmolean Museum zu Oxford.

Glücklicher gerade in ihrer Einfachheit sind verschiedene kleinere Lampen, die sich der gewöhnlichen Form der antiken Lampen anschliefsen. In ihrem flachen Reliefschmuck sind sie ebenso phantasievoll wie gut in der Einteilung. Die bedeutendste darunter, im Ashmolean-Museum (Taf. LIII), hat noch die mageren hakenförmigen Füfse wie die Schiffchen. Eine ähnliche, etwas kleinere besitzt das Kaiser Friedrich-Museum, das auch eine in der Form kräftigere, im Schmuck noch einfachere Lampe und das oft vorkommende feine Lämpchen mit einer Plakette auf dem Deckel besitzt. Ein dreiseitiges Tintenfafs mit Plaketten, von dem eine beträchtliche Zahl Wiederholungen bekannt ist, hat allein in dem Exemplar des Kaiser Friedrich-Museums noch seinen alten Deckel, der mit dem Figürchen einer schreitenden Furie dekoriert ist (Taf. LV). Einfache Tintenfässer, meist dreiseitig, in denen die Basis und das Unterteil bald aus diesem, bald aus jenem der hier genannten Gefäfse treu oder mit leichten Umbildungen kopiert sind, einfach mit blofsem Ornament oder mit der kleinen Figur eines Satyrs usf., die gleichfalls den gröfseren Geräten entlehnt sind, sind in der Werkstatt Riccios und sonst in Padua in grofser Zahl angefertigt worden und finden sich noch jetzt häufig in den Sammlungen. Aehnliche Stücke mit einzelnen Tieren: Krebsen, Schnecken, Kröten usf., von denen z. B. der Duke of Devonshire in Chatsworth noch eine grofse vollständige Garnitur besitzt, gehen gleichfalls auf Riccios Werkstatt zurück.

23. Riccio, Lampe mit Tintenfafs, Sammlung Taylor in London.

Diesen einfachen Lampen und Tintenfässern im Dekor verwandt sind verschiedene treffliche Glocken mit bacchischen Reliefs oder Putten mit einem Wappen zwischen sich, so im Museo Nazionale zu Florenz und in den Sammlungen Salting zu London und Dr. Figdor zu Wien (Abb. 20 u. 21). Das Berliner Kunstgewerbe-Museum besitzt ein kleines Scherenetui Riccios mit sehr feinem Dekor. Das Bruchstück eines kleinen, trefflich gearbeiteten Henkelgefäfses, dessen Bedeutung nicht ganz klar ist, im Museo Nazionale zu Florenz (Taf. LIV), ist im Dekor wohl

die reichste Arbeit, die von Riccio erhalten ist. Es macht den Eindruck, als ob es ursprünglich in Gold ausgeführt worden sei. Auch Türklopfer und Türzieher hat Riccio entworfen. Der Türklopfer mit Romulus und Remus und den ausdrucksvollen Masken in der Eremitage zu St. Petersburg (Taf. LVI) ist eine seiner freiesten, wirkungsvollsten Arbeiten. Einfacher, aber stilvoller und fast noch energischer ist ein als Drache gestalteter Klopfer, der einen Stierschädel zwischen den Pfoten hält, in der Sammlung des Grafen F. Pourtalès, z. Z. in München (Taf. XXXVIII). Ein paar ähnliche Klopfer, die Riccio jedenfalls nahe stehen, besitzt das Berliner Kunstgewerbemuseum (Taf. LVII). Ein Türzieher, von dem ein Exemplar im Simon-Kabinett des Kaiser Friedrich-Museums (Taf. LVI), ein anderes im Besitz von P. Morgan sich befindet, ist in ähnlicher, geschickter Weise als geflügelte Seejungfrau mit breit gespreizten Schwänzen gestaltet. Zu Feuerhunden umgestaltet sind zwei der prächtigen grofsen Sphinxe an den Ecken des Kandelabers im Chor des Santo, in der Sammlung George Salting zu London (Taf. LVIII); in der Ausführung den Originalen, von denen sie kaum abweichen, nicht nachstehend.

Noch haben wir der gröfseren Gefäfse nicht gedacht, die zu Riccios Meisterwerken gehören. Wuchtig und grofs erfunden ist die stattliche breite Vase im Wiener Hofmuseum (Taf. LIX). Hier halten sich figuraler Schmuck und Ornament in feinster Weise die Wage; sie erscheinen aus dem vollen herausgearbeitet, nicht — wie bei den meisten Gefäfsen der gleichzeitigen Paduaner Werkstätten — auf den glatten Körper flach aufgelegt. Dafs die Ziselierung nur mäfsig angewendet und in breiter Weise ausgeführt ist, macht sie noch wirkungsvoller. Ein paar gröfsere, fein aufgebaute, sehr reich dekorierte Räuchergefäfse des Riccio besitzen Sir Julius Wernher in London (Taf. LX) und Baron Gustave Rothschild in Paris. Ersteres ist schon der Wahlurne im Museo Civico zu Padua (Taf. LX) ähnlich, die ein Nachfolger des Meisters gleich nach dessen Tode ausführte, wie aus einer von Lazzarini gefundenen Urkunde hervorgeht, nach der sie zwischen März 1532 und Februar 1533 von einem „Bildhauer und Giefser" Desiderio für den Ratssaal ausgeführt worden ist. Bezahlt wurde sie mit Lire 172 s. 12. In der Tat sind die Formen wie der figürliche Schmuck schon weicher und vorgeschrittener als selbst in den spätesten Arbeiten Riccios, dessen Schüler wohl jener uns noch unbekannte Meister Desiderio war.

24. Riccio, der heilige Martin, Bronzerelief im Dogenpalast.

OBERITALIENISCHE MEISTER UNTER PADUANISCHEM EINFLUSS

SPERANDIO ANTICO GIOVANNI DA CREMONA U. A.

IM Anschlufs an Riccio seien noch einige tüchtige Bronzen genannt, die ihm zwar nahestehen und sehr wahrscheinlich Paduaner Arbeiten vom Ende des Quattrocento oder Anfang des Cinquecento sind, die aber doch von seiner Art zu sehr abweichen, um ihm selbst zugeschrieben werden zu können. Einen Namen weifs ich für keine derselben auch nur vermutungsweise zu nennen.

Das Hauptstück ist eine Gruppe im Besitz des Comte Camondo in Paris: Merkur über dem Leichnam des Argus (Taf. LXI). Verglichen mit der bekannten Gruppe mit dem gleichen Motiv von Cellini zeigt sie besonders prägnant, wie verschieden von der Auffassung des Quattrocento die des Cinquecento ist. Ist bei Cellini alles auf schöne Silhouette, reiche Bewegung und elegante malerische Formenwirkung abgesehen, so ist hier vor allem die charakteristische Wiedergabe des Motivs in vollster, brutaler Wahrheit zum Ausdruck gebracht. Wie der Schlächter sein Vieh, so hat Perseus den getöteten Argus gepackt, um ihm das Haupt abzuschlagen. Die schlaff am Sockel herunterhängenden Beine des Leichnams störten den Künstler ebensowenig wie die unschöne Haltung des Siegers: sie erschienen besonders charakteristisch für das Motiv und den Moment. Darin und in der naturwahren Darstellung der beiden nackten Körper ist die sorgfältig durchgearbeitete Gruppe ein kleines Meisterwerk.

Näher als diese weit über Riccios Naturalismus hinausgehende Gruppe stehen diesem Meister ein paar Statuetten, die auf Taf. LXII vereinigt sind. Der tüchtig bewegte heilige Georg im Besitz von Gustave Dreyfus, eine der seltenen Heiligenfiguren, die unter den Tausenden von erhaltenen Bronzestatuetten vorkommen, könnte sogar der Erfindung nach von Riccio selbst herrühren. Ebenso ist der gefesselte Lucifer im Museum von Belluno, eine kräftige, breit und tüchtig empfundene, ausdrucksvolle Gestalt, Riccios würdig und seiner späteren Art sehr verwandt. Zu nüchtern, auch seiner Erfindung nach, um Riccio selbst zugesprochen werden zu können, ist der Neptun(?) im Kaiser Friedrich-Museum: eine nackte jugendliche Gestalt in Paradestellung, einen Helm über dem vollen Haar, in der Linken einen nach oben schnellenden grofsen Fisch am Schwanz haltend. Für den Naturalismus der Paduaner Schule dieser Zeit in der Wahl wie in der Ausbildung der Motive sehr bezeichnend ist das feine Figürchen eines kletternden nackten Mädchens in der Sammlung Benda in Wien (Taf. LXIII). Ein Meisterwerk, mehr als Drittel lebensgrofs und vollendet durchgearbeitet, ist eine auch gegenständlich sehr merkwürdige Bronze: ein nackter Zwerg auf einer Schnecke reitend, in dem Basilewskischen Kabinett der Eremitage zu St. Petersburg (Abb. 25). In der feinen Bewegung wie in der naturalistischen Durchbildung des Körpers geht sie schon über Riccio hinaus. Mit dieser Figur haben wir zwei nur durch abweichenden Kopfschmuck verschiedene Exemplare eines nackten Zwergporträts zusammengestellt, das eine im Museo del Castello zu Mailand, das andere im Wiener Hofmuseum (Taf. LXIII). Diese fette, unerfreuliche Zwittergestalt ist in ihrer Plumpheit und Ungeschicklichkeit trefflich wiedergegeben. Wie die feinere Figur des Zwerges auf der Schnecke wird sie schwerlich in Padua oder Venedig entstanden sein, wo man zuviel

25. Paduaner Meister um 15[illegible]. Zwerg auf Schnecke in der Eremitage zu St. Petersburg.

Verständnis für höheren Lebensgenuſs hatte, um sich mit Zwergen und Buffonen viel abzugeben: ihren Meister haben wir vielmehr wahrscheinlich an einem der benachbarten Fürstenhöfe zu suchen, deren Kunst gerade damals von Padua aus stark beeinfluſst wurde, in Mantua oder Ferrara, wo der Sport mit Zwergen und Gauklern besonders beliebt war.

Diese fette Miſsgestalt war sicher ein treues Porträt, wenn sie auch hier als Genrefigur gedacht ist. Eigentliche Porträts in kleinem Maſsstab kommen in dieser Zeit sehr selten vor. Das Köpfchen eines jungen Kindes, von dem es eine Anzahl Wiederholungen gibt (Kaiser Friedrich-Museum, Gustave Dreyfus, Paris, Frau Oppenheim-Reichenheim in Berlin usf.), ist mehr typisch gehalten und entstand wohl als Christusbüste für den Hausaltar (Taf. LXIV). Danach sollten wir ihren Meister in Florenz suchen, wo in der zweiten Hälfte des Quattrocento die Sitte aufkam, Büsten von Kindern der eigenen Familie als Christus- oder Johannesknaben in die Hauskapelle zu stiften. Allein in Florenz sind dies regelmäſsig durchaus individuelle Köpfe, wirkliche Porträts von Knaben der vornehmen Familien, die ihre Kapelle damit schmückten. Die mehr allgemeine Behandlung dieses allerliebsten Kinderkopfes weist auf Oberitalien. Eine sehr individuelle, treffliche Porträtbüste ist die etwa halb lebensgroſse Büste des kahlköpfigen Gelehrten in der Sammlung Thiers im Louvre (Taf. LXIV), fein im Ausdruck und breit in der Behandlung. Schon aus etwas späterer Zeit ist die kleine, mehr allgemein gehaltene, Frauenbüste der Sammlung G. Benda in Wien (Abb. 26). Echte Porträtgestalten zeigen ein paar Reiterstatuetten, die wahrscheinlich als Modelle für groſse Standbilder, die nicht zur Ausführung kamen, entstanden. Ein Hauptstück der Art ist die derbe, aber wirkungsvolle Reiterfigur des Markgrafen von Mantua, Gian Francesco Gonzaga (1466—1519) im Louvre (Taf. LXV). Sie läſst sich durch den Vergleich mit der Medaille des Künstlers mit gröſster Wahrscheinlichkeit auf Sperandio zurückführen.

26. Frauenbüste. Sammlung G. Benda, Wien

BARTOLOMEO SAVELLI GEN. SPERANDIO

(lebte um 1430 bis gegen 1500)

Die Reverse der bekannten Medaillen dieses Künstlers zeigen denselben schweren Pferdetypus mit der kolossalen Ramsnase, die gleichen untersetzten Formen und ähnliche Haltung der Reiter. Der feurige, aber plumpe Gaul ist gut bewegt und der eiserne Reiter ist wie mit ihm verwachsen. Das Monument wäre freilich, wenn es zur Ausführung gekommen wäre, an Feinheit der Empfindung dem Gattamelata, an Wucht und Groſsartigkeit der Auffassung dem Colleoni nicht nahe gekommen, aber ein hervorragendes Reiterbild wäre es sicher geworden. Das Modell entstand wahrscheinlich bald nach

1495, nachdem Sperandio in den Dienst des Markgrafen getreten war, und war für ein Monument bestimmt, das, wie das berühmte Altarbild Mantegnas im Louvre, den Sieg des Fürsten bei Fornovo verherrlichen sollte.

Eine ähnliche Reiterstatuette, im Besitz von M. Bischofsheim in Paris (Taf. LXV), hat verwandten Charakter, ist weniger wuchtig, obgleich naturalistischer, indem das Reiten stärker darin ausgedrückt ist, und viel sorgfältiger durchgebildet. Mit Sperandio hat weder das Pferd noch der Reiter nähere Verwandtschaft, aber in seine Nähe dürfen wir die Bronze, die nicht viel später als die andere entstand, gewifs setzen. Auch sonst wüfste ich kein Bronzefigürchen nachzuweisen, das mit einiger Wahrscheinlichkeit auf Sperandio zurückzuführen wäre. Seine derbe, oberflächliche Art der Figurenbehandlung in den Kompositionen seiner seltnen Plaketten und auf den Rückseiten seiner Medaillen, wie seine geringe Freude an der Durchbildung seiner Figuren, läfst es auch unwahrscheinlich erscheinen, dafs er solche, aufser bei einer derartigen besonderen Veranlassung als Entwurf, geschaffen hat. Aber Mantua hatte damals einen etwas jüngeren Künstler, der gerade durch seine kleinen Bronzefiguren berühmt war: Pierfrancesco Ilari. Ueber ihn besitzen wir auch mehr Urkunden als sonst über die Bronzebilder Norditaliens, und diese Urkunden werfen interessantes Licht sowohl auf die Bronzefigürchen, die er ausführte, wie auf diese eigentümliche Gattung der Kleinkunst überhaupt.

27. Ant. und Tullio Lombardi, Grabmal Zen in S. Marco, Venedig.

PIER ILARI BONACORSI GENANNT ANTICO

Den wahrscheinlich in Mantua geborenen Künstler, der Goldschmied und Bildhauer war, finden wir schon jung im Dienste der Gonzaga. Bereits um 1480 modelliert er die kleinen Medaillen von Lodovicos Sohn Gian Francesco Gonzaga und seiner Gemahlin Antonia del Balzo, wenn die Inschrift ANTI, wie man allgemein annimmt, richtig als Künstlerinschrift genommen und auf ihn gedeutet wird. Einige Jahre später, bis nach dem Tode seines Gönners, arbeitet er an dem kleinen Hofe Gian Francescos in Dozzolo im Mantuanischen. Später ist er für dessen Bruder Lodovico, Bischof von Mantua tätig, der sich grofse Mühe gibt, um Kleinbronzen von ihm zu erlangen, und kommt dann in den Dienst der Isabella d'Este, die ihn in Mantua in ähnlicher Weise, wie auch als Ratgeber bei Erwerbung von Antiken verwendet. Wiederholt werden in den Briefen und Urkunden Bronzestatuetten erwähnt und selbst namhaft gemacht, die der Künstler im Auftrag hat, aber mit Sicherheit eine davon festzustellen, ist bisher leider nicht gelungen. Nur soviel können wir daraus entnehmen, dafs seine Arbeiten regelmäfsig antike Motive behandelten und vielfach sogar Kopien berühmter antiker Statuen waren. Dafs er für solche Kopien besondern Ruf genofs, geht schon aus seinem Beinamen l'Antico hervor. Wenn solche Nachbildungen namhaft gemacht werden — wie der Spinario, der Mark Aurel, die Rossebändiger vom Monte Cavallo —, können wir leider nicht feststellen, welche der zahlreichen Repliken, die von den ersten beiden auf uns gekommen sind, von seiner Hand herrühren, und von den übrigen Figürchen ist bei der unbestimmten Angabe des Motivs nie sicher, ob eine Kopie nach einer Antike oder ein Werk eigener Erfindung vorliegt. Einige nur geben sich gerade durch die Darstellung als selbständige

Schöpfungen zu erkennen; so wenn ein „Heiliger", ein „Faun mit Leuchter", ein „Tintenfaſs mit dem Gonzaga-Wappen" erwähnt werden.

So unbestimmt die Angaben der Urkunden auch sind, und so wenig wir berechtigt sind, sichere Schlüsse in bezug auf Werke des Antico daraus zu ziehen, so sind sie doch für die Frage nach der Bedeutung der Bronzestatuetten zur Zeit der Renaissance im allgemeinen so interessant, daſs wir sie kurz zum Abdruck bringen.

Die ersten Bronzestatuetten Anticos, von denen in den Briefen des Gonzaga-Archivs die Rede ist, fertigte der Künstler für den Bischof Lodovico Gonzaga. Aus einer späteren Korrespondenz mit der Markgräfin Isabella, der Antico Wiederholungen darnach in Aussicht stellt, ersehen wir, daſs es sich um eine gröſsere Zahl von anscheinend zusammengehörigen Statuetten nach der Antike — teils treuen Kopien, teils Werken im Sinne der Antike —, handelte, die etwa ‚mezo brazo' (eine halbe Elle, ca. 35 cm) hoch waren. Als der Künstler, zwanzig Jahre nach Anfertigung dieser Statuetten für Lodovico, seine Modelle auf Wunsch der Markgräfin wieder heraussuchte, um für diese Wiederholungen anzufertigen, fand er noch etwa acht der besten erhalten. Guſs und Ziselierung überlieſs er einem Dritten, dem Magistro Zoan, in dem wir wahrscheinlich den Bildhauer Gian Marco Cavalli zu erkennen haben, der 1499 Anticos Dornauszieher für den Bischof kopiert hatte. Den Preis für die Ausführung berechnet der Künstler auf durchschnittlich fünfundzwanzig Dukaten für jede Figur. Er selbst scheint für seine Modelle etwa die gleiche Summe bekommen zu haben; der Markgräfin will er sie aber aus Dankbarkeit umsonst überlassen. Einige dieser Statuetten werden in der Korrespondenz namhaft gemacht; so ein Apollo (wohl der vom Belvedere, da sonst Apollodarstellungen unter den älteren italienischen Bronzestatuetten zu fehlen scheinen), dann der Dornauszieher, Herkules und Antäus („che la più bella antiquità che li fusse"), der Mark Aurel („il chaullo de Santo Iani Laterano, zoè Auellio Antonino"), eine „nuta che inenochata in su una bisa schudelara" und, als Gegenstück, „il satiro che la chareza". Nebenher wird noch der Kopf eines Scipio (anscheinend auch in kleinem Format) namhaft gemacht.

Ein gröſseres Verzeichnis bietet das Nachlaſsinventar von Gian Francesco Gonzaga, das seit 1496 angefertigt wurde. Darin sind leider die antiken und modernen Bronzen nicht geschieden; aber wie jene meist dadurch kenntlich sind, daſs sie als schadhaft bezeichnet werden, so können wir diese zumeist an den Motiven herausfinden, indem sie sich teils als Kopien nach berühmten groſsen antiken Statuen nachweisen lassen, teils Darstellungen sind, die die Antike nicht kennt. Daſs diese modernen Stücke sämtlich von der Hand des Antico herrührten, ist wohl zweifellos, weil dieser durch mindestens sechszehn Jahre für den Markgrafen als dessen Hofkünstler, und zwar als einziger, beschäftigt war. Die Statuetten, die wir danach mit Wahrscheinlichkeit als Anticos Arbeiten ansprechen dürfen, sind die folgenden: Uno Hercules de bronzo; La nuda del speghio, de bronzo; Lo Hercules dal bastono (mit der Keule), de bronzo; Lo Hercules assetato, de bronzo; Una testa de uno putino de metalo cum li capelli d'oro; Una testa de uno putino che piange de metalo; Uno putino de metalo ghiamato pastorello; Uno Cigante da Monte a cavallo; El cavalo de Montecavallo de bronzo; El cavalo de Sancto Jani cum Antonino suso; Un beccho che excusa candelero; Una dona cum una corno de abondantia; Una figura de metalo che ha uno serpo in mano; Dui fauni cum due lumere; Uno sancto de bronzo; Una figura de una dona cum uno speghio in mane et uno corno de abondantia; Uno calamaro de bronzo cum l'arma de Gonzaga. Da in der zweiten Hälfte des Verzeichnisses fast ausschlieſslich beschädigte, also antike Bronzen aufgezählt werden, scheint es fast, als ob in der ersten Hälfte fast nur die modernen Arbeiten zusammengestellt seien. Dann wären vielleicht auch verschiedene darunter namhaft gemachte Büsten: ein Caesar, ein Pompejus, die „Figura de metalla ghiamata el villanello", „Una testa de uno zovane de mettale cum capelli d'oro" u. a. als Werke Anticos anzusehen.

Betrachten wir die Darstellungen, die sich danach mit mehr oder weniger Sicherheit als Arbeiten Anticos feststellen lassen, so sehen wir, daſs verschiedene darunter im Motiv mit den Figürchen Riccios übereinstimmen: die Faune mit einem Leuchter, die weiblichen Figuren mit einem Füllhorn, das Tintenfaſs mit dem Gonzaga-Wappen. Die „nuda inginocchiata in su una bissa scudelara" mit dem „satiro che la careza" als Gegenstück erinnern an Riccios schlafende Nymphe und den sitzenden Faun, der sie mit seinem Spiel einschläfert (vgl. Taf. XXXIII). Doch scheinen in der Tat die reinen Kopien nach der Antike vorzuwiegen, während sie bei Riccio fast ganz fehlen oder, wenn sie vorhanden waren, neben seinen eigenen Erfindungen fast verschwinden. Diese vorwiegende Beschäftigung als Kopist nach der Antike macht es wahrscheinlich, daſs Antico eine strengere, mehr klassische Behandlungsweise hatte als Riccio, die wahrscheinlich zugleich etwas nüchtern und unbelebt war, da seine antiken Vorbilder meist römische Nachbildungen und selten von gröſserem künstlerischen Wert waren. Dies bestätigen die Figuren auf der Rückseite seiner bezeichneten Medaillen.

Auf dieser recht unbestimmten Unterlage müssen wir versuchen, die Figur des Künstlers Antico aufzubauen, da leider irgend eine nur halbwegs gesicherte Arbeit von ihm nicht bekannt ist, von den wenigen Medaillen mit winzig kleinen Figuren auf den Rückseiten abgesehen. Da sind zunächst zwei Figürchen, die zu den in den Dokumenten erwähnten Werken Anticos gehören: eine Kopie des Apollo von Belvedere, von dem mir je ein Exemplar im Museo Archeologico des Dogenpalastes und in der Sammlung Beit zu London (Taf. LXVI) bekannt ist, und die Statuette eines Amors, im Begriff den (fehlenden) Bogen abzuschiefsen, im Museo Nazionale zu Florenz (Sammlung Carrand, Taf. LXVII) und in der Sammlung Pierpont Morgan. Beide sind durchaus von gleichem Charakter; sie haben eine gewisse Nüchternheit der Auffassung und Mangel an feinerer Belebung, namentlich in der Bewegung, haben auffallend kurze Arme und kleine, oberflächlich gearbeitete Extremitäten, sind aber aufserordentlich sauber durchgeführt und haben in allen Exemplaren die gerade für Antico erwähnte Eigentümlichkeit der vergoldeten Haare. Der Amor ist offenbar dem Vorbild des Apollo nachgeahmt.

Ein paar ähnliche weibliche Figuren besitzt das Wiener Hofmuseum. Sie sind dem Apollo wie dem Amor wesentlich überlegen, haben aber den gleichen Charakter einer nüchternen Klassizität, die gleichen zierlichen Parallelfalten in der Gewandung, die aufserordentliche Sauberkeit in der Durchführung. Eine gewisse herbe Befangenheit ist in eigentümlicher Weise gemischt mit naturalistischer, sinnlicher Empfindung in der Behandlung der vollen weiblichen Körper, wie wir ähnliches bei den römischen Künstlern beobachten, welche die griechische Kunst in antikisierender Weise nachahmten. Das eine dieser beiden Figürchen, wohl eine Venus (das Attribut in der linken Hand ist leider abgebrochen), hat gleichfalls, wie die vorgenannten Statuetten, vergoldetes Haar (Taf. LXVIII). Der gleichzeitige Sockel mit eingelegten römischen Goldmünzen beweist, wie hoch man das Exemplar seinerzeit schätzte. Flüchtiger gearbeitet ist die Wiederholung im Ashmolean Museum zu Oxford (Taf. LXVIII). Der Schopf über dem Scheitel ist auch hier, wie beim Amor, eine Nachbildung des Krobylos beim Apoll von Belvedere. Der kleine Kranz von Eichenblättern auf dem welligen Haar könnte die Vermutung nahelegen, die Figur sei für Matthias Corvinus gearbeitet worden und aus dessen Besitz in die kaiserlichen Sammlungen gekommen. Die zweite Statuette (Taf. LXIX), von der aufser dem Wiener noch ein fast gleichwertiges Exemplar in der Sammlung Beit sich befindet, ist völlig unbekleidet, aber sonst in der Formgebung, im Typus, in der Durchführung durchaus von gleichem Charakter. Beide Figuren gehören zu den elegantesten, saubersten Arbeiten, die uns aus der Renaissance erhalten sind.

Recht im Sinne des Antico erdacht und ausgeführt, wie wir ihn aus den Urkunden kennen lernen, ist eine weibliche Figur im Kaiser Friedrich-Museum (Taf. LXX). Den Oberkörper unbekleidet, sitzt sie auf einem Felsen, auf den sie den linken Arm lehnt, und schaut nach rückwärts, während sie mit der Rechten ein Rad auf das Knie stützt. Nach dem Attribut würden wir darin die Göttin des Verkehrs vermuten. Dafs eine ähnliche Allegorie hier beabsichtigt ist, beweisen ein paar Münzen des Kaisers Trajan, nach deren Rückseite der Künstler diese Gestalt fast treu kopiert hat; auf diesen ist der Genius einer Heerstrafse, die Trajan erbaut hatte, dargestellt. Auch an dieser Statuette sind Haar, Gewand und Attribut, das Rad, vergoldet. Die Faltengebung ist hier weit einfacher gehalten, weil der Stoff sehr dick ist.

Im Florentiner Museum wird dem Antico auf die Bestimmung von Umberto Rossi, dem wir die archivalischen Entdeckungen über den Künstler verdanken, eine Figur mit antikem Motiv zugeschrieben, die Kybele (Taf. LXX), die in Haltung wie in Ausdruck und Faltengebung nicht unwesentlich verschieden ist von den hier bisher zusammengestellten Figürchen. Die Art, wie die Gewandung fällt, verrät ein feines Verständnis des Körpers, namentlich in den oberen Teilen. Ebenso ist die Behandlung fein empfunden und doch fast breit, auch in dem ausdrucksvollen Kopfe. Vielleicht hat das antike Original, das gewifs zugrunde lag, den Künstler zu dieser abweichenden Behandlung geführt.

Auch eines der prächtigsten Renaissancegefäfse in Bronze, die grofse Vase im Museum zu Modena (Taf. LXXI), läfst sich mit einiger Wahrscheinlichkeit dem Antico zuschreiben, wie dies auch durch den Direktor der Sammlung, Dr. Giulio Bariola, geschieht. An einem der Schilde, welche von Masken zwischen Kränzen, die den Oberkörper des Gefäfses bedecken, herabhängen, befindet sich der Wahrspruch MAI PIV. Dieser weist nach Mantua; ebenso der figürliche Dekor: ein Umzug von Seewesen, die sich in ganz mantegnesker Weise der Antike anschliefsen. Auch die aufserordentliche Durchführung, die der Arbeit einen etwas trockenen Charakter gibt, ist für die Bronzen Anticos, wenn wir sie ihm mit Recht zugeteilt haben, bezeichnend.

BRONZEBILDNER IN MANTUA, CREMONA UND MAILAND

In Mantua kann gelegentlich auch der dem Antico als Bildhauer überlegene, im Bronzegufs bewanderte Gian Marco Cavalli (um 1450 bis nach 1504) Bronzestatuetten angefertigt haben. Haben wir doch die urkundliche Nachricht, dafs der Künstler 1499 für den Bischof Lodovico Gonzaga eine Kopie nach Anticos Dornauszieher ausführte, welche der geistliche Herr zum Geschenk für den ihm befreundeten Marc Antonio Morosini bestimmt hatte. Aber es fehlt uns bisher jeder Anhalt, um auch nur eine Vermutung über solche Werke des Cavalli auszusprechen; Vorsicht ist dabei um so mehr geboten, als auch die grofsen Skulpturen, wie die Bronzebüsten Mantegnas und Spagnolis, ihm nur hypotetisch zugeschrieben werden können.

Der gleichzeitig längere Zeit mit Antico in Mantua tätige Gian Cristoforo Romano, der bevorzugte Bildhauer der Markgräfin Isabella, welcher in seinen kleinen Medaillen, namentlich in den zierlichen Figuren der Rückseiten dem Antico zum Verwechseln ähnlich ist, und dessen kleine Figuren an dem Marmorportal des Palazzo Ducale einen für kleine Einzelfiguren ganz besonders veranlagten Künstler verraten, scheint trotzdem Bronzestatuetten nicht gearbeitet zu haben: die reichhaltigen Archive der Gonzaga würden uns sonst darüber Auskunft geben. Auch hätte Gian Cristoforo dann wohl schwerlich den Vermittler zwischen der Markgräfin und Antico behufs Herstellung solcher Arbeiten gemacht, wie wir aus den Urkunden erfahren.

Sind wir über Leben und Tätigkeit aller dieser Künstler verhältnismäfsig genau unterrichtet, ohne eine bezeichnete oder sonst sicher beglaubigte Bronze von ihnen zu kennen, so besitzen wir ausnahmsweise einmal eine bezeichnete Bronzestatuette von einem Künstler, der uns nur dadurch bekannt ist. Die Wallace Collection birgt in ihrem reichen Schatz von Kleinbronzen die Figur einer sitzenden weiblichen Figur, die an der Rückseite des Sessels bezeichnet ist: IO. CREM. F. (Taf. LXXXII). Wer war dieser Giovanni da Cremona, dessen Tätigkeit in den Anfang des 16. Jahrhunderts fällt? Keine Kunstgeschichte, kein Guida von Cremona, keine Urkundenpublikation nennt m. W. nur seinen Namen; und doch ist diese Statuette so gut, ja feiner als irgend eine Figur von Antico und den besten Arbeiten Riccios gewachsen! Ja, sie steht gerade Riccios späteren Frauengestalten so nahe, dafs sie, ohne die Bezeichnung, wohl anstandslos als ein Werk dieses Meisters akzeptiert werden würden — eine Mahnung mehr, unsere Benennung der Bronzefigürchen der Renaissance nach unsern jetzigen Kenntnissen mit aller Reserve zu geben. Die „Andromeda" der Wallace Collection möge man mit den auf Taf. LXXXXII und LXXXXIII zusammengestellten sogenannten Andromeda-Darstellungen vergleichen, um sie in ihrer Schönheit recht zu würdigen. Sie gehen sämtlich auf dieselbe antike Statue zurück, zeigen aber zur Bestimmung ihrer Meister zu wenig individuelle Behandlungsweise. Glücklich in der Haltung ist die Figur des Giovanni in den schönen vollen Formen echt venezianisch, dabei aber individueller, naturalistischer und gelenkiger. Das Gesicht mit seinen edlen Zügen ist durch das reiche, geschmackvoll angeordnete Haar schön eingerahmt. Der Stuhl, auf dem die Figur sitzt, ist mit Masken und magern Ornamenten genau so dekoriert wie Riccios Möbel, mit dem auch anderes Detail, namentlich Behandlung und Anordnung des Haares übereinstimmt. Danach scheint es fast zweifellos, dafs Giovanni da Cremona in näherer Beziehung zu Riccio gestanden hat; da diese seine Figur schon freier, cinquecentistischer erscheint, war er wahrscheinlich der jüngere von beiden und vielleicht der Schüler Riccios. Andere Bronzen wüfste ich nach diesem kleinen Meisterwerk nicht zu bestimmen. Eine gewisse Verwandtschaft zeigen die kniende nackte Frauengestalt, die wir Riccio zugeschrieben haben (Taf. XXXII) und die Venus in der Art des Bellano (Taf. XXII).

Noch weiter nach dem Westen, nach Mailand, weisen ein paar Bronzefiguren, von denen zwei schon durch das Motiv die Hauptstadt der Lombardei als Entstehungsplatz vermuten lassen: die Reiterstatuette des Gian Giacomo Trivulzi († 1518), Marschalls von Frankreich, im Louvre und die des wenig jüngeren Codottiere Teodoro Trivulzi († 1531) in der Sammlung G. Benda in Wien (Taf. LXXII). Die Statuette des Louvre darf, da das Pferd modern ist, nur auf den Reiter angesehen werden, dessen Haltung, dessen strenge Züge grofs und breit gehalten sind. Wie der Reiter in der Benda'schen Sammlung, der etwas jüngeren Charakter hat, geht er offenbar auf die Entwürfe Leonardos zu den Denkmälern Francesco Sforzas und Gian Giacomo Trivulzis zurück; beide verdanken dem grofsen Florentiner Meister wohl ihr Bestes und haben mehr Florentinisches als grade

Lombardisches. Charakteristischer als lombardische Arbeit vom Anfang des Cinquecento ist ein kleiner Crucifixus in der Bronzesammlung des Louvre (Taf. LXVIII), dessen saubere, aber etwas leere Behandlung der wenig bewegten Formen, dessen zierliche Locken und gepflegter Bart, dessen saubere Ziselierung der Art eines Fusina und ähnlicher Mailänder Künstler nahe steht. — Auf Taf. LXXIII haben wir mit dem Adam in der Art des Francesco da Sant' Agata (vgl. diesen) ein paar Bronzen oberitalienischer Herkunft aus dem ersten Jahrzehnt des Cinquecento zusammengestellt, von denen die Sphinx im Berliner Museum dem Riccio noch nahesteht, während uns der Marsyas derselben Sammlung schon breitere venezianische Formenanschauung zu bekunden scheint.

28. Bronzerelief von Vittore Camelio im Dogenpalast zu Venedig.

BRONZEBILDNER IN VENEDIG

Von Padua aus ist auch die Kunst Venedigs beeinflufst worden, seit Donatellos Tätigkeit in Padua eine grofszügige Kunst geschaffen hatte. Gentile Bellini wie seine Söhne lebten jahrelang in Padua und Giovanni Bellini war recht eigentlich ein Schüler seines Schwagers Mantegna. In ähnlicher Weise erhielten die Bidhauer Venedigs, voran der Veronese Antonio Rizo und Pietro Lombardi, von der Paduaner Kunst, namentlich durch Bellano die belebende Kraft. Schon im dritten Viertel des Jahrhunderts entwickelte sich in Venedig eine eigenartige, lebensfröhliche bildnerische Tätigkeit, die bald auch in der Bronzearbeit Hervorragendes leistete. Ein Venezianer, Alessandro Leopardi, war imstande, 1491, nach Verrocchios Tode, die Kolossalstatue des Colleoni zu giefsen. Sein Werk sind auch die prächtigen grofsen Bronzesockel der Fahnenstangen vor S. Marco (vom J. 1505), und gleichzeitig wurde ihm und den beiden Söhnen Pietro Lombardis der Schmuck der Kapelle Zeno in S. Marco in Auftrag gegeben, die in dem Monument des Kardinals und dem Altar Bronzewerke von einem Umfang besitzt, der dem der Bronzen im Chor des Santo nahe kommt (Abb. 27; man bemerke die für den Anfang des 16. Jahrhunderts auffallend starke Bewegung und weiche Formenbehandlung). Auch sehen wir aus dem Verzeichnis des Anonimo, wie aus den Gemälden eines Carpaccio, S. Croce und anderer gleichzeitiger Maler, dafs die Paläste der Venezianischen Patrizier mit Kleinbronzen reich geschmückt waren.

Dennoch scheint in Venedig die Plastik nach dieser Richtung eine gröfsere Ausdehnung erst angenommen zu haben, nachdem durch die Uebersiedlung Jacopo Sansovinos nach der Lagunenstadt die ganze Kunst hier eine neue Richtung erhielt. Padua, die geistige Zentrale Venedigs, genügte mit seinen Giefshütten im wesentlichen auch den Anforderungen Venedigs an Bronzestatuetten und Bronzegeräten. Was die Sammlungen Venedigs im Dogenpalast und im Museo Correr jetzt an Kleinbronzen dieser Zeit aufgestapelt haben, ist der grofsen Mehrzahl nach paduanischen Ursprungs. Auch die Kirchen haben aus dieser Epoche, und auch nur aus dem Ende derselben, kaum mehr aufzuweisen, als die zwei von 1520 datierten Bronzekandelaber im rechten Querschiff von S. Marco, die einem gewissen Camillo Alberti zugeschrieben werden (Abb. 29). Die kleinen, stark bewegten Figürchen, wie der phantasievolle Dekor zeigen einen Künstler, der für die Schaffung von Bronzestatuetten besonders veranlagt war; es ist uns aber bisher nicht gelungen, solche ausfindig zu machen. Dasselbe gilt auch von dem Medailleur Vittore Camelio, von dem zwei tüchtige bezeichnete Bronzereliefs im Dogenpalast erhalten sind (Abb. 28). Doch läfst sich wenigstens eine kleine Zahl von Bronzestatuetten dieser Zeit mit Wahrscheinlichkeit als venezianisch bestimmen und hervorragenden Bildhauern Venedigs zuschreiben oder doch als ihrer Richtung verwandt bezeichnen.

Als ein seltenes Beispiel der ersten Versuche der Kleinkunst auf dem Gebiete der Bronzen in Venedig geben wir nebenstehend die Abbildung der kleinen Halbfigur eines Engels im Berliner Museum (Abb. 30), die sich schon nach der Fülle der Locken, die den jugendlichen Kopf einrahmen, als ein Werk der venezianischen Plastik etwa aus den zwanziger Jahren des Quattrocento bestimmen läfst. Sie ist noch sehr ungeschickt in der Technik. Der Künstler konnte offenbar eine Freifigur noch nicht giefsen; das Figürchen ist daher ein Hochrelief, die Ziselierung ist eine sehr starke, Flügel und Heiligenschein sind in Kupfer getrieben und angesetzt.

Auf Antonio Rizos herrlichen Adam an der Innenseite der Porta della Carta des Dogenpalastes gehen ein paar kleinere Statuetten zurück, die so frei und meisterlich sind, dafs sie sehr wohl Entwürfe des Künstlers zu jener Statue sein könnten. Die eine befindet sich im Hofmuseum zu Wien, die andere im Besitz der Comtesse de Béarn zu Paris (Taf. LXXV). Obgleich nicht unwesentlich verschieden in Typus und Körperbildung, haben sie doch beide die Sicherheit in der Haltung, die lebendige naturalistische Auffassung und die breite freie Behandlung, welche Rizos Adamstatue unter den Bildwerken Venedigs eine ganz hervorragende Stellung geben. Auch spricht schon das Motiv als solches für Rizo, da bekanntlich die freiplastische Darstellung von Adam und Eva in der Kunst der Frührenaissance sonst fast gar nicht vorkommt; auch unter den Kleinbronzen nur sehr selten.

Etwas jünger sind verschiedene Bronzen, welche deutlich auf die Schule der Lombardi hinweisen. Dahin gehören vor allem ein paar besonders grofse Heiligenfiguren: Petrus und Paulus, die das Kaiser Friedrich-Museum besitzt (Taf. LXXIV). Sie sind in Venedig erworben und standen wohl ursprünglich an dem Altar einer dortigen Kirche.

29. Leuchter von C. Alberti in S. Marco, Venedig.

Schon der Umstand, dafs sie trotz ihrer Gröfse Vollgüsse sind, weist sie noch in das Quattrocento. Ihre pathetische Haltung, die ausdrucksvollen Köpfe, der schlichte, grofs gehaltene Faltenwurf, zeigen fast noch die Tradition der Kunst der Massegne, während die sichere, vornehme Haltung, eine fast kokette Eleganz in der Handhaltung und die antikische Gewandbehandlung auf die jüngeren Lombardi, wohl auf Antonio Lombardi deuten. Etwa gleichzeitig sind ein paar Frauenköpfe, reichlich halb lebensgrofs, die sich zusammen in der Sammlung zu Modena erhalten haben, während der eine Kopf allein im Kaiser Friedrich-Museum, in der Wallace Collection u. a. a. O. vorkommt (Taf. LXXVI). Diese lassen sich, nach dem Vergleich mit den bezeichneten Marmorköpfen im Dogenpalast, in der Sammlung des Erzherzogs Franz Ferdinand zu Wien und in der Sammlung O. Huldschinsky in Berlin, dem Tullio Lombardi zuschreiben. Die volle, etwas leere Kopfform, das gewellte, fast zu sauber gearbeitete Haar, die scharf gezeichneten Augensterne, wie die Neigung und der etwas sentimentale Ausdruck des Kopfes sind diesen Bronzebüsten wie jenen Hochreliefs in Marmor gemeinsam. Dieselbe Richtung zeigen ein paar kleine weibliche Figürchen, die wohl ursprünglich zu einer Folge der Tugenden gehörten:

30. Die Apostel in Antonio Lombardis Bronzerelief der Himmelfahrt Mariä im Dogenpalast.

„Liebe“ und „Weisheit“, die sich im Wiener Hofmuseum und im Kaiser Friedrich-Museum finden (Taf. LXXVII); letztere allein auch im Museo Correr zu Venedig. Die weichere Faltengebung, die den Einflufs antiker Statuen verrät, weist eher auf den älteren Bruder Antonio Lombardi als auf Tullio. Bedeutender, ja hervorragend unter den seltenen Statuetten von Heiligen sind zwei Figürchen, die deutlich den gleichen Charakter zeigen: der kniende h. Hieronymus im Victoria and Albert-Museum und Johannes d. T. im Ashmolean-Museum (Taf. LXXVII). Der Hieronymus steht in den herben Formen, der energischen Pose und dem charaktervollen Kopf der bekannten bezeichneten Marmorstatuette des Pietro Lombardi in S. Stefano zu Venedig noch nahe; die reichen Parallelfalten des Mantels lassen aber doch eher auf eine frühe Arbeit eines seiner Söhne, wohl des Antonio, schliefsen, für dessen vorgeschrittenere Zeit der fast elegante, fein bewegte Johannes bezeichnend ist. Beide Figuren sind, wie die vorgenannten Apostelstatuetten, nahe verwandt mit dem Relief der Himmelfahrt Mariae im Dogenpalast, das jetzt gleichfalls Antonio mit Wahrscheinlichkeit zugeschrieben wird (Abb. 30).

Venezianischen Künstlern gehören wohl noch einige der freien Nachbildungen der Antike, wie jene (absichtlich gleich ohne Arme gegossene) nackte Frauenfigur von echt Bellinesken Formen im Hofmuseum zu Wien, oder das ganz kleine nackte Figürchen mit der Haube ebenda (vgl. später). Vor allem sind in den Giefsstätten Venedigs, unter denen sich namentlich die des Alessandro Leopardi verrät, eine Anzahl der schönen Vasen, Mörser und Glocken entstanden, die wir, da ihre Meister, schwer festzustellen sind, als Gruppen zusammengeordnet haben (vgl. später).

31. Venetianischer Meister um 1430.
Bronze-Halbfigur eines Engels im Kaiser Friedrich-Museum, Berlin.

FRANCESCO DA SANT' AGATA

Die Tätigkeit der Paduaner Bronzekünstler des Quattrocento, vor allem die des Riccio, reicht weit hinein in das Cinquecento, das in der Malerei des nahen Venedig schon fast mit seinem Beginn den neuen Stil heraufführte. Wie Riccio in seinen späteren Werken davon nicht unbeeinflufst blieb, so zeigen andere, wohl nur wenig jüngere Paduaner Meister die neue Kunst schon in ausgesprochenerer Weise, aber noch mit charakteristischen Eigenschaften des Quattrocentostils gemischt.

32. Francesco da Sant' Agata, Buchs-Herkules in der Wallace Collection, London.

Der hervorragendste unter diesen Künstlern ist Francesco da Sant' Agata, den wir allein kennen dank einer gelegentlichen Erwähnung durch einen zeitgenössischen Schriftsteller, und dessen bezeichnetes, von jenem Zeitgenossen erwähntes Hauptwerk uns zufällig erhalten ist. Dies von ihm gesicherte Werk ist die Buchsstatuette eines Herkules in der Wallace Collection zu London (Abb. 32), am Sockel bezeichnet: OPVS . FRANCISCI . AVRIFICIS. P. Bernardino Scardenone beschreibt sie in seinem Buche „De antiquitate urbis Patavii“ als „Herculeum buxeum Francisci argentarii Patavini“ im Besitze des Marc' Antonio Massimo in Padua und als ein Wunderwerk würdig eines Polyklet und Phidias. Der Künstler, den er Francesco da Sant' Agata nennt (wohl nach dem Stadtviertel, in dem jener wohnte), habe dieses sein Meisterwerk, das angeblich auf hundert Dukaten geschätzt werde, im Jahre 1520 „per ocium, ut audio“ geschnitzt. Dies ist alles, was wir über den Künstler wissen, da der Versuch Dr. von Fabriczys, ihn mit einem Francesco di Giuliano aus Verona zu identifizieren und der Veroneser Adelsfamilie Sant' Agata zuzuweisen, als mifslungen anzusehen ist; und doch ist dies Wenige unschätzbar nicht nur für die Kenntnis eines der interessantesten Kleinmeister der Renaissance, sondern für das Verständnis der Kleinplastik dieser Zeit überhaupt.

Von besonderer Bedeutung ist der Umstand, dafs von diesem Buchsherkules Bronzewiederholungen vorhanden sind; die eine im Ashmolean-Museum zu Oxford (Taf. LXXVIII), die andere, geringere, im Louvre. Freilich stimmen diese Bronzen nicht genau mit der Buchsfigur überein. Dafs die Formen einfacher und breiter behandelt sind, brachte schon die Verschiedenheit des Materials mit sich; aber auch der Kopf ist verschieden: er zeigt ältere Züge, einen breiten Vollbart und einen Blattkranz auf dem Haar, während wir in der Buchsstatuette einen eben zum Manne gereiften athletischen Jüngling mit krausem Haar und keimendem lockigen Vollbart erblicken. Die Buchsfigur kann also nicht einfach abgeformt sein zur Herstellung der Bronzen, sondern diese sind sehr wahrscheinlich Ausgüsse eines Wachsmodells, das der Künstler als Vorbereitung für sein Schnitzwerk anfertigte. Gerade diese Verschiedenheit bei gleicher Vorzüglichkeit ist ein Beweis, dafs Bronzen wie Buchs von derselben Hand und nicht nach einander kopiert sind.

Das Neue in dieser Figur ist die Absichtlichkeit, mit der der nackte Körper zur Schau gestellt ist, und die Freiheit, mit der dies geschieht. Der Künstler hat eine Aktion gewählt, welche die verschiedenen Körperteile in mannigfacher Weise in Bewegung setzt und dadurch pikante Gegensätze schafft; er gibt sie so, dafs die Figur von allen Seiten vorteilhafte Ansichten bietet und doch als geschlossene Masse erscheint, und die volle Beherrschung der Formen in freiester Weise sich darin ausspricht. Die Antike hat der Künstler dadurch tiefer erfafst als die älteren Meister, ohne sich doch so stark an sie anzulehnen wie diese. Durch die bewufste Art, mit der er seine Absicht vorträgt und sein Können zeigt, das namentlich in der Buchsstatuette schon an Bravour grenzt, gibt er sich als echter Künstler der Hochrenaissance zu erkennen.

Aufser dem Herkules haben wir noch ein Beispiel, bei dem das Buchsoriginal neben der Bronzestatuette erhalten ist. Deutet schon diese Eigentümlichkeit, die wir bisher bei keinem zweiten italienischen Künstler nachweisen können, auf Francesco, so bekundet sich seine Urheberschaft auch durch die ganze Auffassung und zum Teil selbst durch die Behandlung. In dem Sebastian, dessen Ausführung in Buchs das Kaiser Friedrich-Museum besitzt (Abb. 34), während die einzige mir bekannte Bronze sich in der Sammlung Pierpont Morgan befindet (Taf. LXXVIII), ist freilich die Formensprache im Gegensatz zu der im Herkules fast schüchtern, die Körperbildung daher etwas leer, während sie im Herkules fast übertrieben reich und detailiert ist. Dies hat zunächst seinen Grund darin, dafs in den beiden Figuren grundverschiedene Typen dargestellt sind: dort der körpergewaltige Athlet, bei dessen Bildung der Künstler durch das Vorbild antiker Statuen in der Art der farnesischen noch zur Steigerung angereizt wurde, hier ein schmächtiger Jüngling, der zugleich durch körperliche Pein mitgenommen ist. Den gleichen Meister verrät die Art, wie das Motiv benutzt und wohl auch gewählt ist, um den schönen Körper voll zur Geltung zu bringen, wie der Kontrapost schon gesucht und beobachtet, wie die Figur auf den Anblick von allen Seiten berechnet ist. Auch hier ist die Bronze, namentlich in der Haltung der Arme, nicht ganz übereinstimmend mit dem Buchs; letzterer ist auch wieder delikater in der Behandlung und stärker durchgebildet, dem Material entsprechend. Während im Holz die Löcher zur Aufnahme der Pfeile vorhanden sind, hat sie der Künstler bei der Ausführung in Bronze fortgelassen, ein Beweis, dafs ihm das Motiv nur der Vorwand war, um einen schönen Körper in interessanter Weise darzustellen.

33. Francesco da Sant' Agata, Buchsfigur des h. Sebastian im Kaiser Friedrich-Museum, Berlin.

Wie das Gegenstück zu dieser männlichen Figur erscheint eine weibliche Bronze, die gleichfalls das Kaiser Friedrich-Museum besitzt (Taf. LXXVIII). Hier ist schwer zu bestimmen, welches bestimmte Motiv dargestellt sein soll, so deutlich es ausgesprochen ist; der angstvolle Blick nach oben und die erhobenen Arme zeigen, dafs wir eine Schutzflehende vor uns haben, etwa eine Daphne, von Apoll verfolgt. Das verwandte Motiv hat den Künstler auf eine ähnliche Haltung der Figur geführt wie beim Sebastian, die ihm wieder die erwünschte Gelegenheit bot, den Körper in voller Schönheit von allen Seiten reizvoll zu zeigen. Das ist ihm hier in ganz einziger Weise gelungen. Wie der volle jungfräuliche Leib, von einer Schönheit wie die Gestalten in Tizians Jugendwerken, dem Blick frei sich darbietet, wie die Verzweiflung in dem angstvollen Aufblick zum Ausdruck gebracht und dadurch zugleich jede absichtliche Schaustellung vermieden ist, wie die flehend erhobenen Arme

den Kopf einrahmen und einen leichten Schatten über einen Teil des Gesichts werfen: alles das ist mit einer Freiheit und einem Geschmack, mit einer Sicherheit und Breite gegeben, dafs sich kaum eine zweite Figur der Renaissance in edler, keuscher Nacktheit dieser an die Seite stellen läfst. Ein so volles Leben pulsiert in diesen Gliedern, dafs eine gewisse Härte und Unbelebtheit in den Unterarmen und Fingern auffällt; sie ist dadurch verschuldet, dafs diese Teile abgebrochen und ungeschickt wieder angesetzt und restauriert worden sind.

In sehr verwandter Weise löst Francesco ein anderes Motiv: ein nackter Jüngling, rasch ausschreitend, greift laut klagend mit der Rechten an den Hinterkopf und erhebt gleichzeitig den linken Arm. Ist er am Kopfe verwundet oder ist die Bewegung nur der starke Ausdruck der Verzweiflung? Diese meisterlich durchgebildete Figur kommt in verschiedenen trefflichen Exemplaren vor: in der Wallace Collection (Taf. LXXIX), im Louvre (Sammlung Thiers), im Museum zu Braunschweig. Letzteres hat auch eine Variante (Taf. LXXIX), worin der Jüngling nicht schreitend, sondern laufend dargestellt ist, und dementsprechend der ganze Körper mit gröfster Sorgfalt nach der Bewegung umgearbeitet ist. Die Gestalt des schreitenden Jünglings hat der Künstler fast treu benutzt für einen Hornbläser, der in den hocherhobenen Händen ein Horn oder eine Flöte hält. Das Schwänzchen im Rücken und die spitzen Ohren zeigen, dafs er einen Satyr darstellen wollte und sich an ein antikes Vorbild hielt. Auch von diesem Figürchen kommen verschiedene Exemplare vor, meist flüchtig und keines von der Feinheit der Durcharbeitung wie in den meisten anderen Kompositionen Francescos: im Louvre, im Museo Nazionale zu Florenz, im Kaiser Friedrich-Museum usf. (Taf. LXXX). Im Florentiner Museum findet sich eine ähnliche schlanke Figur, die in ihrer Haltung fast als Aktstudie bezeichnet werden kann: stramm aufgerichtet hat der Jüngling den linken Arm auf den Kopf gelegt, den er zur Seite dreht (Taf. LXXX). Eine andre aktartige Figur, voller und anmutiger als die letztgenannte, ist der Jüngling, der beide Arme über dem Haupt zusammengelegt hat; in besonders guten Exemplaren in der Wallace Collection (Taf. LXXX) und in der Thiers-Sammlung im Louvre. Eigentümlich ist, dafs fast die gleiche Figur wesentlich altertümlicher, aber wohl auch von einem Paduaner Meister, vorkommt, von der zwei flüchtige Güsse im Museo Nazionale zu Florenz (Abb. 35) und im Kaiser Friedrich-Museum erhalten sind. Breit und derb ist sie weit weniger belebt als Francescos Figürchen; wir dürfen sie daher wohl kaum als ein Jugendwerk desselben ansehen, sondern die Uebereinstimmung geht vermutlich darauf zurück, dafs sich beide Künstler an ein und dasselbe antike Vorbild hielten.

Nur einmal hat sich der Künstler, soviel wir ihn bisher verfolgen konnten, in einer Gruppe versucht: in dem Herkules, der Antäus erwürgt, im Besitz von Mme. Stern zu Paris (Taf. LXXXI). Sie ist sehr bezeichnend für den Künstler und von besonderem Interesse, da sie beweist, dafs sein Talent für eine bewegte Gruppe nicht ausreichte. Die Darstellung hat etwas so Theatralisches, Geziertes, bis in die stutzerhafte Haltung der Hände und Finger des Antäus, dafs sie fast komisch wirkt. So geschlossen die Gruppe gehalten ist, jede Figur ist doch für sich erdacht und entstanden; jede sollte in voller Grazie und Eleganz zur Geltung kommen, trotz dem Ringen auf Leben und Tod. Der Antäus ist fast genau die gleiche Figur wie der Laufende im Braunschweiger Museum, und der Herkules, obgleich sehr viel schlanker, erinnert in der Bewegung wie im Kopf stark an die Buchsfigur des Herkules mit der Keule in der Wallace Collection. Dafs die beiden Gestalten hier so übertrieben schlank und wenig muskulös sind, mag zum Teil die Schuld des Ziseleurs sein, der durch seine Meifsel und Feilen die Feinheiten des Modells stark beeinträchtigte, zum Teil liegt es aber wohl auch daran, dafs wir hier wie in den überschlanken Einzelfiguren frühere Werke des Künstlers vor uns haben.

34 Bronzestatuette im Bargello, Florenz

Francesco da Sant' Agata ist eine der interessantesten Gestalten unter den italienischen Renaissancebildnern, weil er ein bewufstes Formgefühl und ausgeprägten Schönheitssinn in solchem Mafse besitzt, dafs er im antiken Sinne auf die Bildung eines bestimmten Schönheitskanon der Figur ausgeht. Sein Ziel ist nicht mehr, wie das seiner Vorgänger und zum Teil noch seiner Zeitgenossen, den Körper vor allem naturwahr und charakteristisch mit allen Zufälligkeiten und Abnormitäten zu geben, sondern in harmonischer Bildung und in Stellungen, welche den Linienflufs und die Schönheit der Verhältnisse am besten zeigen und von allen Seiten ein interessantes, gefälliges Bild geben. Nicht mehr das Kind, der heranwachsende Jüngling oder der athletische Mann, welche die Frührenaissance bevorzugt, sondern der Mann in der ersten Blüte seiner Kraft und die Frau in ihrer reifen Schönheit sind das Ziel seiner Darstellungen. Nicht mehr antike

Herkulesfiguren, sondern Apollo- und Merkurstatuen sind es, die den Künstler begeistern, jedoch ohne dafs er sich, wie ein Antico oder zum Teil selbst Bertoldo, dadurch irgend stärker beeinflussen läfst. Während ein Pollaiuolo und nach ihm die meisten Quattrocentisten, gespreizte Stellung und ausladende Konturen lieben, sucht Francesco die geschlossene Masse und schlanke aufrechtstehende Figuren. Diese erscheinen regelmäfsig dadurch noch schlanker, dafs der Künstler vermeidet, die Konturen des Körpers durch die Arme zu durchschneiden und daher Motive wählt, bei denen seine Gestalten die Arme weit vom Leibe ab und meist hoch halten. Dadurch kommt der Körper in seinen schönen Umrissen wie im Detail voll und ungestört zur Geltung, gleichzeitig wird aber auch der Kopf durch die erhobenen Arme schön eingerahmt und so auch der Ausdruck besonders betont.

Den Werken, die hier unter Francescos Namen vereinigt sind, schliefsen wir ein paar tüchtige Statuetten an, die, wie wir glauben, gleichfalls Paduaner Herkunft sind; sie sind zwar schwerlich von seiner Hand, erscheinen aber durch ein verwandtes Streben seiner Richtung verwandt.

Sehr eigenartig ist der flüchtige Rohgufs einer Adamsfigur im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin (Taf. LXXIII); schon in der Auffassung, wie Adam den mächtigen Spaten ergreift, als ob er ihn schultern wollte, vor allem durch den energischen Kontrapost und die interessante Ueberschneidung der schlanken Glieder, die trotzdem, wie der Typus, noch stark quattrocentisch sind. Die gleiche Freude an der Opposition der einzelnen Körperteile kennzeichnet sich in ein paar tanzenden Figuren: einem hüpfenden Faun in der Sammlung G. Dreyfus in Paris (Taf. LXXXII; gleichfalls Rohgufs, bei dem die rechte Hand nicht gekommen ist) und ein paar tanzenden Frauen in der Sammlung Thiers des Louvre (Taf. LXXXII) und bei M. Bischoffsheim in Paris (Taf. LXXXII). Während der Faun eine knochige, herbe Gestalt ist, sind diese stark bewegten Nymphen von vollen, weichen Formen. Dafs sie trotzdem nicht schon aus dem vorgeschrittenen Cinquecento stammen, zeigt bei der gröfseren Figur des Louvre schon der zugehörige Bronzesockel mit gleichen Profilen und Dekorationen wie ein in Riccios Werkstatt mit Vorliebe benutzter Sockel, dessen Erfindung wohl auf Riccio selbst zurückgeht. Eine dritte tanzende Figur, in der Sammlung Rudolf Kann zu Paris, ein Faun, der sich nach dem Spiel der Muschel die er bläst, bewegt, ist in den Formen zu leer durch die allzustarke, wenig künstlerische Ziselierung, aber auch hier ist der Tanz, bei weniger starker Verrenkung der Glieder, mit Geschick und feinem plastischen Sinn zum Ausdruck gebracht (Abb. 36).

35. Art des Francesco da Sant' Agata, Coll. R. Kann, Paris.

Eine der hervorragendsten Kleinbronzen dieser Art, den meisten Werken des Francesco da Sant' Agata gewachsen, ist die schreitende nackte Frau im Kaiser Friedrich-Museum, vielleicht eine Fama (Taf. LXXXIII), die ein Lorbeerreis in der ausgestreckten Rechten hielt. Das frische Ausschreiten, der begeisterte Blick des leicht gehobenen Kopfes, den die lebhafte Bewegung des vorgestreckten Arms ausdrucksvoll begleitet, geben der herrlichen Form dieses jugendlichen, elastischen Frauenkörpers einen aufserordentlichen Schwung. Neben der Schutzflehenden Francescos erscheinen die Formen schon frauenhafter durch die kräftigen Hüften; auch der kleine Kopf weist auf eine etwas vorgeschrittenere Zeit. Die Haltung der Arme wie das Ausschreiten verrät deutlich den Einflufs, den der Apollo des Belvedere, dessen Entdeckung im Jahre 1506 so grofses Aufsehen machte und so stark auf die damalige Kunst einwirkte, auf den Künstler ausgeübt hat.

Weniger anziehend, namentlich durch den fast negerhaften Gesichtstypus und den langen Hals ist die Statuette einer nackten Frau, die nach dem Bade Toilette macht (sie scheint einen kleinen Spiegel in der Hand zu haben), aber in der Bewegung und Durchbildung ist sie sehr geschickt und reizvoll. Gute Exemplare davon besitzen u. a. das Braunschweiger Museum, M. Alphonse Kann und Marquis de Ganay in Paris (Taf. LXXXIII). Wie diese Figur, so ist auch die reizende nackte Flötenspielerin im Kaiser Friedrich-Museum (Taf. LXXXIII), wie die fleischige Behandlung zeigt, schon aus sehr vorgeschrittener Zeit des Cinquecento. Beide stehen schon der Richtung eines Giovanni da Bologna nahe, aber sie sind weit feiner in der Beobachtung der Natur, ausdrucksvoller und individueller als dieser. Der Schopf, in dem das Haar über der Stirn zusammengebunden ist, verrät, zumal bei der Flötenspielerin, noch das Vorbild des Apollo von Belvedere und ist ein

Beweis mehr, dafs diese Figürchen der Zeit, da diese Statue gefunden wurde, noch nicht allzufern stehen. Ihre Zusammenstellung auf Taf. 83 zeigt besonders deutlich, wie frisch und lebenswahr die Künstler dieser Zeit in Italien die Natur erfafsten, in wie mannigfacher, eigenartiger Weise sie dieselbe wiederzugeben verstanden.

Abb. 36. Wachsmodell eines italienischen Meisters vom Anfang des 16. Jahrhunderts.
Sammlung J. P. Heseltine, London.

KAISER FRIEDRICH MUSEUM, BERLIN

GHIBERTI

KAISER FRIEDRICH MUSEUM, BERLIN

ART DES BRUNELLESCO

IN THE MANNER OF BRUNELLESCO

KAISER FRIEDRICH MUSEUM, BERLIN

GHIBERTI

ASHMOLEAN MUSEUM, OXFORD

LOUVRE, PARIS

ASHMOLEAN MUSEUM, OXFORD

GHIBERTI ZUGESCHRIEBEN

ATTRIBUTED TO GHIBERTI

MUSEO NAZIONALE, FLORENZ

KGL. MUSEUM, CASSEL

MUSEO NAZIONALE, FLORENZ

VITTORIO GHIBERTI ZUGESCHRIEBEN
ATTRIBUTED TO GHIBERTI

MUSEO NAZIONALE, FLORENZ

SCHULE DONATELLOS
SCHOOL OF DONATELLO

KAISER FRIEDRICH MUSEUM, BERLIN

DONATELLO

KAISER FRIEDRICH MUSEUM, BERLIN

LOUVRE, PARIS

KAISER FRIEDRICH MUSEUM, BERLIN

DONATELLO

KAISER FRIEDRICH MUSEUM, BERLIN

MUSEO NAZIONALE, FLORENZ

DONATELLO

COLL. ERZHERZOG FRANZ FERDINAND, WIEN

EREMITAGE, ST. PETERSBURG

WERKSTATT DONATELLOS

ATELIER OF DONATELLO

KAISER FRIEDRICH MUSEUM, BERLIN

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, LONDON

COLLECTION NEWALL, LONDON

WERKSTATT DONATELLOS

ATELIER OF DONATELLO

K. K. HOFMUSEUM, WIEN

BERTOLDO

MUSEO NAZIONALE, FLORENZ

KAISER FRIEDRICH MUSEUM, BERLIN

BERTOLDO

KAISER FRIEDRICH MUSEUM, BERLIN

BERTOLDO

COLLECTION PIERPONT MORGAN, LONDON

COLLECTION FÜRST LIECHTENSTEIN, WIEN

COLLECTION PIERPONT MORGAN, LONDON

BERTOLDO

MUSEO ESTENSE, MODENA

BERTOLDO

COLLECTION G. SALTING, LONDON

COLLECTION FOULC, PARIS

BERTOLDO

MUSEO NAZIONALE, FLORENZ

MUSEO NAZIONALE, NAPOLI

ANTONIO DEL POLLAIUOLO

KAISER FRIEDRICH MUSEUM, BERLIN

COLLECTION P. MORGAN, LONDON

KAISER FRIEDRICH MUSEUM, BERLIN

ANTONIO DEL POLLAIUOLO

COLLECTION PIERPONT MORGAN, LONDON

KAISER FRIEDRICH MUSEUM, BERLIN

COLLECTION MME. ANDRÉ, PARIS

ANTONIO DEL POLLAIUOLO

MUSEO NAZIONALE, FLORENZ

SCHULE DONATELLOS
SCHOOL OF DONATELLO

COLLECTION E. FOULC, PARIS

ADRIANO FIORENTINO

KAISER FRIEDRICH-MUSEUM, BERLIN

BELLANO (?)

K. ALBERTINUM, DRESDEN

ANTONIO FILARETE

COLLECTION E. FOULC, PARIS

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, LONDON

COLLECTION E. FOULC, PARIS

BELLANO

COLLECTION MAX KANN, PARIS

COLLECTION GUSTAVE DREYFUS, PARIS

PADUANER MEISTER
PADUAN MASTER

BELLANO

ASHMOLEAN MUSEUM, OXFORD

KAISER FRIEDRICH MUSEUM, BERLIN

KAISER FRIEDRICH MUSEUM, BERLIN

BELLANO (?)

BELLANO

1

1. KAISER FRIEDRICH MUSEUM, BERLIN 2 2. COLLECTION I. P. HESELTINE, LONDON

BELLANO

MUSEO NAZIONALE, FLORENZ

MUSEO NAZIONALE, FLORENZ

COLLECTION PIERPONT MORGAN, LONDON

BELLANO (?)

COLLECTION A. FIGDOR, WIEN

BELLANO

COLLECTION A. FIGDOR, WIEN

BELLANO

COLLECTION PIERPONT MORGAN, LONDON

BELLANO (?)

COLLECTION P. BEIT, LONDON

MUSEO NAZIONALE, FLORENZ

BELLANO (?)

COLLECTION GEORGE SALTING, LONDON

RICCIO

COLLECTION P. BEIT, LONDON

RICCIO

MUSEE DU LOUVRE, PARIS

COLLECTION E. ANDRÉ, PARIS

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS

RICCIO

COLLECTION PIERPONT MORGAN, LONDON

COLLECTION M. LEROY, PARIS

KAISER FRIEDRICH MUSEUM, BERLIN

RICCIO

KAISER FRIEDRICH MUSEUM, BERLIN

ASHMOLEAN MUSEUM, OXFORD

RICCIO

MUSEO NAZIONALE, FLORENZ

RICCIO

COLLECTION PIERPONT MORGAN, LONDON

MUSEO NAZIONALE, FLORENZ

RICCIO

1

2

3

6

4

5

1. K. K. HOFMUSEUM. WIEN

2—5 KAISER FRIEDRICH MUSEUM. BERLIN

6. MUSEO NAZIONALE. FLORENZ

RICCIO

1

2

3

4

1. COLL. PIERPONT MORGAN, LONDON
2. COLL. PRINCIPE TRIUVULZIO, MAILAND

3. VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, LONDON
4. KAISER FRIEDRICH MUSEUM, BERLIN

cf. R. v. Hirsch Sale

RICCIO

COLL. GRAF F. POURTALÈS. MÜNCHEN

KAISER FRIEDRICH MUSEUM. BERLIN

RICCIO

KAISER FRIEDRICH MUSEUM. BERLIN

RICCIO

COLLECTION MARTIN LEROY. PARIS

KAISER FRIEDRICH MUSEUM. BERLIN

RICCIO

COLL. PIERPONT MORGAN, LONDON

RICCIO

COLLECTION E. FOULC, PARIS

MUSEO NAZIONALE, FLORENZ

COLL. MME. ANDRE, PARIS

RICCIO

MUSÉE DU LOUVRE PARIS

WALLACE COLL., LONDON

WALLACE COLL., LONDON

RICCIO

HERZOGL. MUSEUM. BRAUNSCHWEIG

KAISER FRIEDRICH MUSEUM. BERLIN

KAISER FRIEDRICH MUSEUM. BERLIN

RICCIO

COLL. A. FIGDOR. WIEN

KAISER FRIEDRICH MUSEUM

COLL. G. DREYFUS. PARIS

RICCIO

MUSEO NAZIONALE, FLORENZ. MUSEO ESTENSE, MODENA

RICCIO

COLL. PRINCIPE TRIVULZIO. MAILAND

COLL. ROSENHEIM. LONDON

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM. LONDON

RICCIO

1

2

1. BIBLIOTECA COMUNALE, SIENA

2. MUSEO ESTENSE, MODENA

RICCIO

K. MUSEUM, KOPENHAGEN

K. K. HOFMUSEUM, WIEN

HERZOGL. MUSEUM, BRAUNSCHWEIG

RICCIO

COLL. E. FOULC. PARIS

ASHMOLEAN MUSEUM. OXFORD

RICCIO

WALLACE COLL., LONDON

COLL. MRS. TAYLOR, LONDON

RICCIO

COLL. BARON GUSTAVE ROTHSCHILD

RICCIO

1

2

3

1. 2. ASHMOLEAN MUSEUM, OXFORD

3. VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, LONDON

RICCIO

MUSÉE DE LOUVRE. PARIS

MUSEO NAZIONALE. FLORENZ

MUSÉE DE LOUVRE. PARIS

RICCIO

KAISER FRIEDRICH MUSEUM, BERLIN

RICCIO

1

2.

1. K. EREMITAGE. ST. PETERSBURG
2. KAISER FRIEDRICH MUSEUM. BERLIN

RICCIO

KUNSTGEWERBE-MUSEUM. BERLIN

RICCIO

MUSEO CIVICO. PADOVA

DESIDERIO

KUNSTGEWERBE-MUSEUM. BERLIN

RICCIO

COLLECTION GEORGE SALTING. LONDON

RICCIO

K. K. HOFMUSEUM. WIEN

RICCIO

COLL. SIR JULIUS WERNHER, LONDON

RICCIO (?)

COLL. CONTE J. CAMONDO. PARIS

PADUANER MEISTER VOM ENDE DES XV. JAHRHUNDERTS

PADUAN MASTER OF THE END OF THE XV. CENT.

COLL. G. DREYFUS. PARIS

KAISER FRIEDRICH MUSEUM. BERLIN

MUSEO CIVICO. BELLUNO

PADUANER MEISTER UM 1500

PADUAN MASTER (ABOUT 1500)

COLL. G. BENDA. WIEN

K. K. HOFMUSEUM. WIEN

MUSEO SFORZESCO. MILANO

PADUANER MEISTER UM 1500

PADUAN MASTER (ABOUT 1500)

KAISER FRIEDRICH MUSEUM, BERLIN

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS

PADUANER MEISTER UM 1500

PADUAN MASTER (ABOUT 1500)

COLL. BISCHOFSHEIM. PARIS

SPERANDIO

MUSÉE DU LOUVRE. PARIS

OBERITALIENISCHER MEISTER UM 1500

NORTHITALIAN MASTER (ABOUT 1500)

COLL. O. BEIT, LONDON

ANTICO

COLL. MME. STERN, PARIS

ANTICO

COLL. P. MORGAN, LONDON

ANTICO

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS

LOMBARDISCHE MEISTER UM 1500
LOMBARD MASTER (ABOUT 1500)

ASHMOLEAN MUSEUM, OXFORD

K. K. HOFMUSEUM, WIEN

ANTICO

ASHMOLEAN MUSEUM. OXFORD

K. K. HOFMUSEUM. WIEN

ANTICO

MUSEO NAZIONALE, FLORENZ

KAISER FRIEDRICH MUSEUM, BERLIN

ANTICO

MUSEO ESTENSE, MODENA

ANTICO

COLL. G. BENDA, WIEN

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS

LOMBARDISCHE MEISTER VOM ANFANG DES XVI. JAHRHUNDERTS

LOMBARD MASTERS OF THE BEGINNING OF THE XVI. CENTURY

KAISER FRIEDRICH MUSEUM, BERLIN

PADUANER MEISTER VOM ANFANG DES XVI. JAHRHUNDERTS

PADUAN MASTER (FIRST HALF OF THE XVI. CENTURY)

KAISER FRIEDRICH MUSEUM, BERLIN

VENEZIANISCHER MEISTER DES XV. JAHRHUNDERTS

VENETIAN MASTER OF THE XV. CENTURY

K. K. HOFMUSEUM. WIEN

COLL. P. MORGAN. LONDON

COLL. COMTESSE DE BEARN. PARIS

VENEZIANISCHE KÜNSTLER, XV. JAHRHUNDERT

VENETIAN MASTER, XV. CENTURY

1

2

2a

1. WALLACE COLLECTION, LONDON

2. u. 2a. MUSEO ESTENSE, MODENA

TULLIO LOMBARDI

1

2

4

3

1. u. 2. KAISER FRIEDRICH MUSEUM. BERLIN
3 VICTORIA AND ALBERT MUSEUM. LONDON
4. ASHMOLEAN MUSEUM. OXFORD

VENEZIANISCHER MEISTER (ANTONIO LOMBARDI [?])

VENETIAN MASTER (ANTONIO LOMBARDI [?])

COLL. P. MORGAN. LONDON

KAISER FRIEDRICH MUSEUM. BERLIN

ASHMOLEAN MUSEUM. OXFORD

FRANCESCO DA SANT'AGATA

HERZOGL. MUSEUM. BRAUNSCHWEIG

WALLACE COLL., LONDON

HERZOGL. MUSEUM. BRAUNSCHWEIG

FRANCESCO DA SANT' AGATA

KAISER FRIEDRICH MUSEUM. BERLIN

WALLACE COLL., LONDON

MUSEO NAZIONALE. FLORENZ

FRANCESCO DA SANT'AGATA

COLL. STERN, PARIS

FRANCESCO DA SANT'AGATA

COLL. G. DREYFUS, PARIS

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS

COLL. BISCHOFSHEIM, PARIS

PADUANISCHE KÜNSTLER, ERSTE HÄLFTE DES XVI. JAHRHUNDERTS

PADUAN MASTER (FIRST HALF OF THE XVI. CENT.)

KAISER FRIEDRICH MUSEUM. BERLIN

KAISER FRIEDRICH MUSEUM. BERLIN

HERZOGL. MUSEUM. BRAUNSCHWEIG

OBERITALIENISCHE MEISTER DES XVI. JAHRHUNDERTS

NORTHITALIAN MASTER (XVI. CENTURY)

KAISER FRIEDRICH MUSEUM, BERLIN

MUSEO NAZIONALE, FLORENZ

NACHBILDUNGEN ANTIKER STATUEN

REPRODUCTIONS OF ANCIENT STATUES

MUSEO NAZIONALE, FLORENZ

NACHBILDUNGEN ANTIKER STATUEN

REPRODUCTIONS OF ANCIENT STATUES

MUSEO ESTENSE. MODENA

K. K. HOFMUSEUM. WIEN

MUSÉE DU LOUVRE. PARIS

NACHBILDUNGEN DER ANTIKE

REPRODUCTIONS OF THE ANCIENT STATUES

MUSEO CORRER. VENEDIG

COLL. P. MORGAN. LONDON

NACHBILDUNGEN DER ANTIKE

REPRODUCTIONS OF ANCIENT STATUES

COLL. PRINCIPE TRIVULZI, MAILAND

COLL. PRINCIPE TRIVULZI, MAILAND

COLL. P. MORGAN, LONDON

NACHBILDUNGEN ANTIKER STATUEN

REPRODUCTIONS OF ANCIENT STATUES

MUSEO NAZIONALE, FLORENZ

ASHMOLEAN MUSEUM, OXFORD

COLL. MRS. TAYLOR, LONDON

NACHBILDUNGEN DER ANTIKE

REPRODUCTIONS OF ANCIENT STATUES

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS

COLL. GUSTAVE DREYFUS, PARIS

MUSEO NAZIONALE, FLORENZ

MUSEO NAZIONALE, FLORENZ

MUSEO NAZIONALE, FLORENZ

NACHBILDUNGEN DER ANTIKE

REPRODUCTIONS OF ANCIENT STATUES